ИСКУССТВО СТРАН И НАРОДОВ МИРА

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

5

ФИНИКИЯ — ЯПОНИЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«СОВЕТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ»

ЭНЦИКЛОПЕДИИ
СЛОВАРИ
СПРАВОЧНИКИ

НАУЧНО-РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

А. М. ПРОХОРОВ (председатель), И. В. АБАШИДЗЕ, П. А. АЗИМОВ, А. П. АЛЕКСАНДРОВ, В. А. АМБАРЦУМЯН, М. С. АСИМОВ, М. П. БАЖАН, Ю. Я. БАРАБАШ, Н. В. БАРАНОВ, А. Ф. БЕЛОВ, Н. Н. БОГОЛЮБОВ, Ю. В. БРОМЛЕЙ, В. Х. ВАСИЛЕНКО, Л. М. ВОЛОДАРСКИЙ, В. В. ВОЛЬСКИЙ, Б. М. ВУЛ, С. Р. ГЕРШБЕРГ, М. С. ГИЛЯРОВ, В. П. ГЛУШКО, В. М. ГЛУШКОВ, Д. Б. ГУЛИЕВ, А. А. ГУСЕВ (заместитель председателя), В. П. ЕЛЮТИН, В. С. ЕМЕЛЬЯНОВ, А. А. ИМШЕНЕЦКИЙ, Н. Н. ИНОЗЕМЦЕВ, А. Ю. ИШЛИНСКИЙ, М. И. КАБАЧНИК, Г. А. КАРАВАЕВ, К. К. КАРАКЕЕВ, Б. М. КЕДРОВ, Г. В. КЕЛДЫШ, В. А. КИРИЛЛИН, И. Л. КНУНЯНЦ, М. К. КОЗЫБАЕВ, Ф. В. КОНСТАНТИНОВ, В. Н. КУДРЯВЦЕВ, М. И. КУЗНЕЦОВ (заместитель председателя), В. Г. КУЛИКОВ, И. А. КУТУЗОВ, П. П. ЛОБАНОВ, Г. М. ЛОЗА, Ю. Е. МАКСАРЕВ, Ю. Ю. МАТУЛИС, Г. И. НААН, Г. Д. ОБИЧКИН, Н. В. ОГАРКОВ, В. Г. ПАНОВ (первый заместитель председателя), Б. Е. ПАТОН, В. М. ПОЛЕВОЙ, М. А. ПРОКОФЬЕВ, Ю. В. ПРОХОРОВ, Н. Ф. РОСТОВЦЕВ, А. М. РУМЯНЦЕВ, Б. А. РЫБАКОВ, В. П. САМСОН, М. И. СЛАДКОВСКИЙ, В. И. СМИРНОВ, В. Н. СТОЛЕТОВ, Б. И. СТУКАЛИН, А. А. СУРКОВ, М. Л. ТЕРЕНТЬЕВ, И. М. ТЕРЕХОВ, С. А. ТОКАРЕВ, В. А. ТРАПЕЗНИКОВ, Е. К. ФЕДОРОВ, М. Б. ХРАПЧЕНКО, Е. И. ЧАЗОВ, В. Н. ЧЕРНИГОВСКИЙ, Я. Е. ШМУШКИС, С. И. ЮТКЕВИЧ.

МОСКВА 1981

КРАТКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

ИСКУССТВО СТРАН И НАРОДОВ МИРА

АРХИТЕКТУРА · ЖИВОПИСЬ · СКУЛЬПТУРА ГРАФИКА · ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Н. В. БАРАНОВ, Б. В. ВЕЙМАРН, Б. Р. ВИППЕР, Б. В. ИОГАНСОН (главный редактор), А. М. КАНТОР, В. М. ПОЛЕВОЙ (заместитель главного редактора), В. Д. СИНЮКОВ, А. А. ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ

5

ФИНИКИЯ — ЯПОНИЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ»

7(03)
И86

Редакция изобразительного искусства и архитектуры. Заведующий редакцией — В. Д. СИНЮКОВ, старшие научные редакторы — Т. С. ГОЛЕНКО, Е. Н. СИЛЬВЕРСВАН, научные редакторы — кандидат искусствоведения К. Г. БОГЕМСКАЯ, кандидат искусствоведения В. Д. ДАЖИНА, Т. Г. МОРОЗОВА, кандидат искусствоведения М. Н. СОКОЛОВ, Т. Х. СТАРОДУБ, литературные редакторы — Е. Н. ЗИЗИКОВА, К. В. ТУГАНОВА, младшие редакторы — М. В. АДЖУБЕЙ, Т. В. АМИТИНА.

Консультанты по вопросам искусства и архитектуры указаны при отдельных статьях.

Научно-контрольное чтение по вопросам истории — Е. Г. ГУРАРИ, кандидат исторических наук Е. К. ЖИГУНОВ, О. М. ИВАНОВА, В. М. КАРЕВ, Г. П. ЛАТЫШЕВА, Г. Г. МАКАРЕВИЧ, А. С. ОРЕШНИКОВ, кандидат исторических наук В. Я. ПЕТРУХИН, кандидат исторических наук И. И. СОКОЛОВА, А. Д. СЫРКИН.

Научно-контрольное чтение по вопросам географии — К. А. АЛЬБИЦКАЯ, А. С. БУТЕНИНА, Ю. М. ВЛАДИМИРОВ, Л. И. ЕВСТАФЬЕВА, Л. В. КАЛАШНИКОВА.

Редакция иллюстраций — Г. В. СОБОЛЕВСКИЙ, Н. А. САВЕЛЬЕВА, И. Г. ЩУСЕВА (комплектование иллюстраций).

Картографирование — В. И. АНПИЛОГОВА, В. А. ВЫСОЦКАЯ, В. А. ГАМАЮНОВ, Т. П. ИЛЬИНА, Н. Н. КОВАЛЁВА, В. И. КОПЫЛОВА, Л. А. ЛЮБКОВА, М. Л. ПЕТРУШИНА, М. М. ПУСТОВА, Е. В. ПУСТОВАЛОВА, Н. М. ТАРУНИНА, Л. И. ЯКУШИНА.

Библиография — З. В. МИХАЙЛОВА, Л. Б. БОЛДИНА.

Транскрипция — А. Ф. ДАЛЬКОВСКАЯ, М. Д. ДРИНЕВИЧ, Л. Ф. РИФ, Р. М. СПИРИДОНОВА.

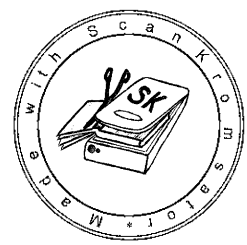
Техническая редакция — А. В. РАДИШЕВСКАЯ, Т. Е. ЛИСИЦЫНА.

Корректорская — М. В. АКИМОВА, Н. Е. ЗМЕЕВА, К. И. МАЗУРИНА, А. Ф. ПРОШКО.

Отдел перепечатки рукописей — А. Т. ЛОГАЧЕВА.

Комплектование — Н. А. ФЕДОРОВА.

Переплёт, титул и контртитул художника А. В. КОВРИЖКИНА.

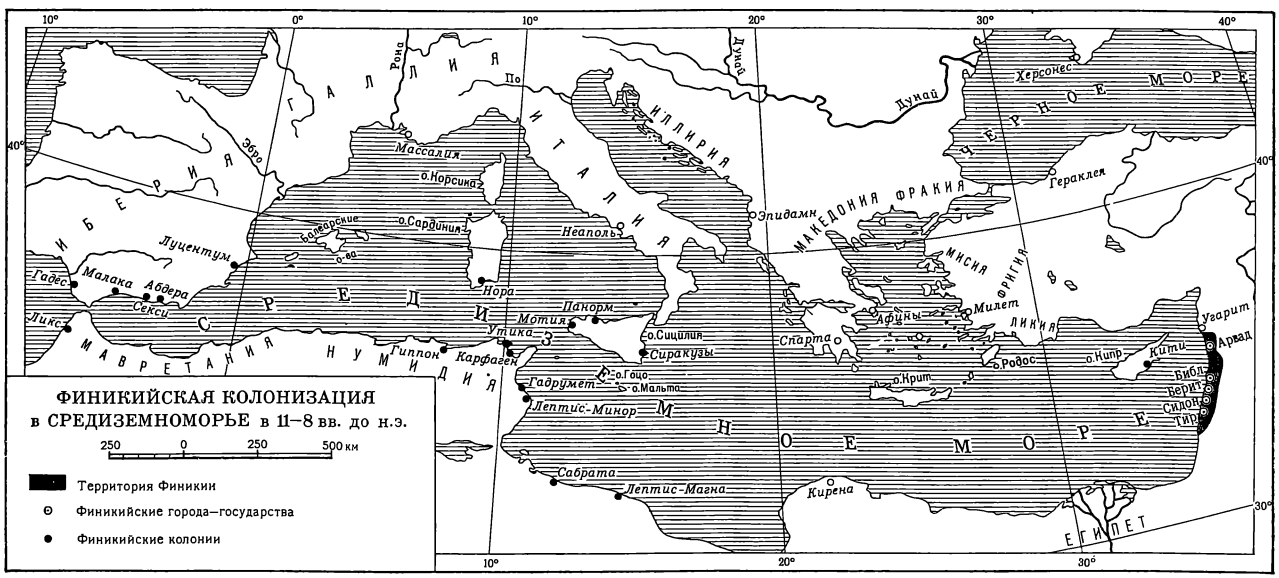


И $\frac{80101-014}{007(01)-81}$ подписное. 4900000000

© Издательство «Советская Энциклопедия». 1981

Финикия — греческое наименование древней страны, располагавшейся на узкой полосе восточного побережья Средиземного моря, ограниченной с В. Ливанским хребтом (современная береговая территория Ливана и Сев.-Зап. Сирии). Местное название древних обитателей страны — ханаанейцы (ханааней; группа западных семитических племён). Из среды последних финикийцы могут быть выделены, очевидно, со 2-й пол. 2-го тысячел. до н. э. Наиболее древние поселения рыбаков и земледельцев здесь относятся, вероятно, к 5—4-му тысячел. до н. э. (Сидон, ныне Сайда, Тир, ныне Сур, Библ, ныне Джубейль,— все см. *Ливан*). Географическое положение и удобные естественные гавани Ф. способствовали развитию мореплавания и торговли. Во 2-м тысячел. до н. э. Ф. представляла собой ряд небольших городов-государств, управляемых местными правителями («царями») при участии совета старейшин и народного собрания.

Расположение Ф. на удобных торговых путях, связывавших Египет, Месопотамию (см. *Ассирия*, *Вавилония*), Малую Азию и Средиземноморье, обусловило постоянную борьбу за гегемонию в этих областях между соседними могущественными державами, и в первую очередь Египтом и Вавилонией. В сер. 2-го тысячел. до н. э. в эту борьбу включилась держава *хеттов* (см.). В нач. 2-го тысячел. до н. э. Ф. находилась под властью египетских фараонов. В конце 13 — нач. 12 вв. до н. э. она обрела независимость. Наивысшего расцвета Ф. достигла в конце 2-го—нач. 1-го тысячел. до н. э., когда началась финикийская колонизация в бассейне Средиземного моря, охватившая побережье Сев. Африки, юг Пиренейского п-ова, Кипр, Крит, Сицилию и некоторые районы Причерноморья. Среди колоний Ф.— Малака (Малага, см. *Испания*), Утика (см. *Тунис*), Гиппон (см. *Алжир*), Лептис-Магна и Сабрата (оба — см. *Ливия*). Важнейшая финикийская колония — *Карфаген* (см.) объединила в 7—4 вв. до н. э. колонии Ф. в Зап. Средиземноморье. Города Ф. в



Вост. Средиземноморье в 10 в. до н. э. объединились в Тиро-Сидонское царство, однако в 8—7 вв. до н. э. попали под власть Ассирии и Вавилона, а в 6—4 вв. до н. э.— державы Ахеменидов (см. *Иран*). С 332 до н. э., после захвата Ф. Александром Македонским, её население подверглось сильной эллинизации. С сер. 1 в. до н. э. территория Ф. была включена в состав римских владений.

Для искусства Ф., находившейся на стыке великих древневосточных цивилизаций, в конце 2-го — нач. 1-го тысячел. до н. э. характерны заимствование, смешение и творческая переработка древнеегипетских, месопотамских, критских и хетто-хурритских (см. *Хетты*) традиций.

В **архитектуре** Ф., как и у хеттов, применялась кладка из огромных каменных блоков на основаниях из мелкого камня и щебня. При кладке блоки обтёсывались и плотно пригонялись друг к другу. В качестве связующего материала использовалась смесь извести с песком.

Древнейшими сооружениями Ф. были святилища, представлявшие собой обелиск под открытым небом. К нач. 2-го тысячел. до н. э. восходит т. н. Храм обелисков в Библе — неправильная в плане площадка, обнесённая стеной из галечника, с обелисками, сложенными из необработанных каменных монолитов. Близки к нему остатки храмов на о-вах Мальта и Гоцо и в других районах Средиземноморья. Храм в Амрите (Сирия; 8—7 вв. до н. э.) состоял из врубленного в скалу помещения и четырёхугольного двора-площадки, посреди которого на призматическом каменном блоке располагалось святилище, сложенное из каменных глыб. Его плоскую крышу украшал карниз, опиравшийся, возможно, на бронзовые колонны. В 1-м тысячел. до н. э. начали сооружаться прямоугольные в плане храмы типа «бит-хилани» с входом, обрамлённым колоннами (см. также *Ассирия*, *Сирия* Древняя, *Хетты*), заимствованные, вероятно, из архитектуры Малой Азии (сооружённый зодчими Ф. храм Соломона в Иерусалиме в Палестине, 10 в. до н. э.; известен лишь в описании). Для убранства таких храмов использовались бронза и ценные породы кедра, из которых изготовлялись архитектурные и декоративные детали (капители, узоры в виде цветов, гирлянд, пальметт). Высокое мастерство обработки дерева принесло финикийцам в 1-м тысячел. до н. э. славу прекрасных строителей. Мастера Ф. возводили дворцы и храмы в Палестине (в Бет-Шеане, ныне Бейсан, см. *Израиль*; в Самаре, или Самарии, ныне Себастия, см. *Иордания*) и других странах. В конце 1-го тысячел. до н. э. в колониях Ф. в Зап. Средиземноморье сооружались храмы и святилища эллинистического типа (небольшие постройки с фронтонами, прямоугольные в плане, со статуями внутри).

Так называемый Храм обелисков в Библе. С начала 2-го тысячелетия до н. э.

Погребальные сооружения Ф. во 2-м тысячел. до н. э., как правило, представляли собой подземные склепы с нишами. Наиболее древние из них (напр., в Библе, 18 в. до н. э.) высекались в скалах на глубине более 6 *м*. Доступ к ним открывался через наклонный дромос, шедший от вертикальной шахты. В склепах помещались саркофаги и жертвенные дары (гробница царя Ахирама в Библе, конец 11 — нач. 10 вв. до н. э.). В 1-м тысячел. до н. э. появились склепы со сводчатым потолком, а также т. н. мегазилы (круглая каменная база, украшенная скульптурным изображением массивных фигур львов, над которой возвышаются два последовательно уменьшающихся каменных цилиндра, увенчанные полусферой). Лучше всего сохранились мегазилы близ г. Амрита в Сирии.

Могильный склеп в Угарите. 2-я половина 2-го тысячелетия до н. э.

Города Ф., бывшие как торговыми, так и ремесленными центрами, чаще всего располагались на островах или полуостровах. Для них характерны многоэтажные каменные дома с небольшими окнами вверху и мощные зубчатые крепостные стены с башнями (изображение г. Тира на ассирийских рель-

Финикийское стекло. Слева — монохромный сосуд с рельефным узором. 7 в. до н. э. В центре — синий сосуд со светло-голубыми и жёлтыми полосами. 5 в. до н. э. Справа — синий сосуд с белыми полосами. 3 в. до н. э.

ефах 9—7 вв. до н. э.). Относительно хорошо изучена планировка древней части г. Карфагена (ныне Картаджанна, см. *Тунис*).

Широкое развитие получили **изобразительное и декоративно-прикладное искусство** Ф. Изделия финикийских мастеров — пурпурные шерстяные ткани, сосуды и украшения из стекла, керамические изделия, мелкая пластика — пользовались большой известностью. Керамическое производство Ф. достигло своего расцвета ко 2-й пол. 2-го тысячел. до н. э. Связанное с древними местными традициями, оно испытало вместе с тем влияние кипрского и *крито-микенского искусства* (см.). Наиболее характерны для Ф. изящные, тщательно лощённые грушевидные остродонные сосуды с двумя ручками, украшенные монохромной и полихромной росписью. Обогащённая средиземноморскими мотивами керамика Ф. в 1-м тысячел. до н. э. в свою очередь оказала влияние на керамическое производство архаической Греции. Формы керамических сосудов в Ф. повторялись и в изделиях из бронзы.

Статуэтки из Угарита. 1. Статуэтка богини. 2-е тысячелетие до н. э. 2. Статуэтка бога Баала. 14 в. до н. э. (Обе — бронза. Лувр, Париж.)

Мастера Ф. достигли высокой виртуозности в изготовлении изделий из стекла, технику выполнения которого они заимствовали у египтян. Полупрозрачные стеклянные сосуды и украшения Ф. с накладным геометрическим, растительным и зооморфным узором и фигурками зверей пользовались широким спросом. Ценность финикийских изделий из стекла ещё более повысилась, когда в 1 в. до н. э. мастера г. Сидона научились выдувать прозрачное стекло. Работа на внешний рынок, прекрасное знакомство с искусством Египта, Малой Азии, Вавилонии и других соседних районов обусловили большое разнообразие стилистических манер и приёмов, виртуозность технического исполнения, свойственные финикийским декоративным изделиям.

В значительно меньшей мере, чем в соседних странах, была развита в Ф. монументальная скульптура. До нас дошли гл. обр. изделия мелкой пластики — медные и позолоченные бронзовые изображения главных божеств сиро-финикийского пантеона. Прототипы этих образов восходили к древним местным традициям, однако во 2-м тысячел. до н. э. сложилась характерная для Ф. иконография, соединявшая гл. обр. египетские и хетто-хурритские мотивы. Возможно, что у мастеров Ф. имелось что-то вроде «сборника художественных мотивов», которыми они пользовались при работе. Каноны египетского искусства при этом часто нарушались и лишались свойственного им первоначально внутреннего содержания. Поэтому мелкой пластике Ф. часто бывают присущи относительная свобода художественной интерпретации образов, несколько бóльшая естественность поз, преобладание декоративного начала. Характерны в этом отношении памятники 2-й пол. 2-го тысячел. до н. э., найденные в г. Угарите (см. *Сирия*) и в т. н. Храме обелисков в Библе, большая часть которых представляет собой жертвенные дары.

Бронзовая статуэтка из Берита (Бейрута). 13 в. до н. э. Музей Ашмола. Оксфорд.

Золотой кинжал из Библа. 1-я половина 2-го тысячелетия до н. э. Национальный музей Ливана. Бейрут.

«Богиня плодородия, кормящая козлов». Из Угарита. Резьба на слоновой кости. 14 в. до н. э. Лувр. Париж.

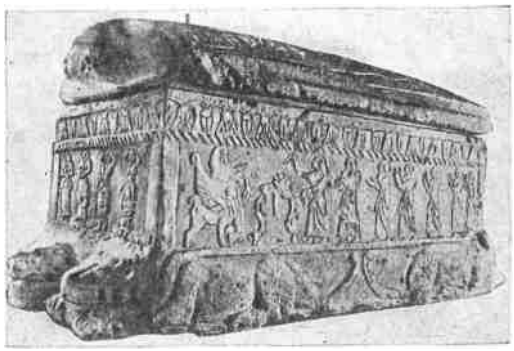
Статуэтки божеств из позолоченной бронзы сохраняют древнеегипетский канон композиции — выставленную вперёд ногу и фронтальный разворот плеч. Но божества иногда изображаются с поднятыми руками, а их головные уборы близки северохурритским. Технический уровень выполнения статуэток несовершенен. Головы часто бывают слишком велики или малы по отношению к телу, формы фигур уплощены. Наиболее тщательно обработана передняя часть статуэток, как будто бы мастеров интересовало только фронтальное изображение фигуры. Композиция рельефных изображений на золотом кинжале из Библа (1-я пол. 2-го тысячел. до н. э., Национальный музей Ливана, Бейрут) близка работам критских мастеров, но помещённые на нём фигуры божеств и грифонов обнаруживают смесь северохурритского и египетского влияний. Вместе с тем две перекрещивающиеся фигурки козочек на рукояти кинжала представляют собой традиционный шумерский (см. *Вавилония*) мотив.

С большим мастерством выполняли мастера Ф. изделия из слоновой кости, большая часть которых обнаружена при раскопках ассирийских городов (принадлежность их финикийским ремесленникам определяется не только стилем, но и подписями авторов). Особое место занимают изделия из кости и металла, найденные в г. Угарите, более связанном с художественной культурой Средиземноморья, а также с искусством хетто-хурритов и воспринятыми через последних древнешумерскими традициями. Уникально миниатюрное изображение головы божества из слоновой кости (согласно мнению ряда авторов, голова бога-громовика Баала, по мнению других,— портретное изображение одного из угаритских царей) с головным убором, глазами и бровями, инкрустированными золотом и полудрагоценными камнями (2-я пол. 2-го тысячел. до н. э., Лувр, Париж). Своеобразно резное изображение богини плодородия, кормящей козлов, на пластинке из слоновой кости (14 в. до н. э., Лувр, Париж). При геральдической замкнутости композиции, восходящей к традициям искусства Месопотамии, изображению свойственна яркая жизненная выразительность. Богиня облачена в пышную складчатую юбку «критского» типа. Смешанными по стилю являются два других первоклассных образца искусства Угарита 15—14 вв. до н. э.— золотые блюдо (Лувр, Париж) и чаша (Халебский музей). Искусно расположенные ряды многообразного узора в виде «плетёнки» (хетто-хурритского, египетского и переднеазиатского типов) чередуются на них с полосами, несущими плоскорельефные изображения людей, животных и сфинксов, стремительно движущихся по кругу. Изделия отличаются изяществом, декоративной целостностью и богатством, ювелирной тщательностью отделки.

Чаша с рельефными изображениями. Из Угарита. Золото. Чеканка и гравировка. 14 в. до н. э. Халебский музей.

Сохранилось несколько уникальных образцов монументальной пластики Ф. Среди них — каменный саркофаг царя Ахирама из Библа (конец 11—нач. 10 вв. до н. э., Национальный музей Ливана, Бейрут), покоящийся на 4 массивных фигурах львов и украшенный фризом с

Бронзовый сосуд. 8—7 вв. до н. э. Метрополитен-музей. Нью-Йорк (слева). Блюдо с сюжетными изображениями. Серебро. Чеканка и гравировка. 7 в. до н. э. Лувр. Париж (справа).



Саркофаг царя Ахирама из Библа. Камень. Конец 11 — начало 10 вв. до н. э. Национальный музей Ливана. Бейрут.

декоративно-изящными плоскорельефными изображениями сцен придворной жизни.

В западных колониях Ф. в 1-м тысячел. до н. э. сложился своеобразный «греко-пунический стиль», впитавший как финикийские, так и древнегреческие и местные художественные традиции. К нему относятся статичные, массивные терракотовые фигурки божеств, часто покрытые нарядным резным геометрическим узором, культовые терракотовые маски (напоминающие маски африканских племён), надгробные стелы, медные культовые топорики, украшенные гравированными изображениями божеств и священных символов. Шедевром греко-финикийской пластики является отличающаяся строгой цельностью и гармоничностью облика скульптурная голова женщины, найденная близ г. Аликанте в Испании (т. н. «Дама из Эльче», конец 5 в. или нач. 4 в. до н. э., Прадо, Мадрид; см. также *Иберы*, *Испания*).

Статуэтка Астарты из Галеры (Испания). Алебастр. 7—6 вв. до н. э. Национальный археологический музей. Мадрид.

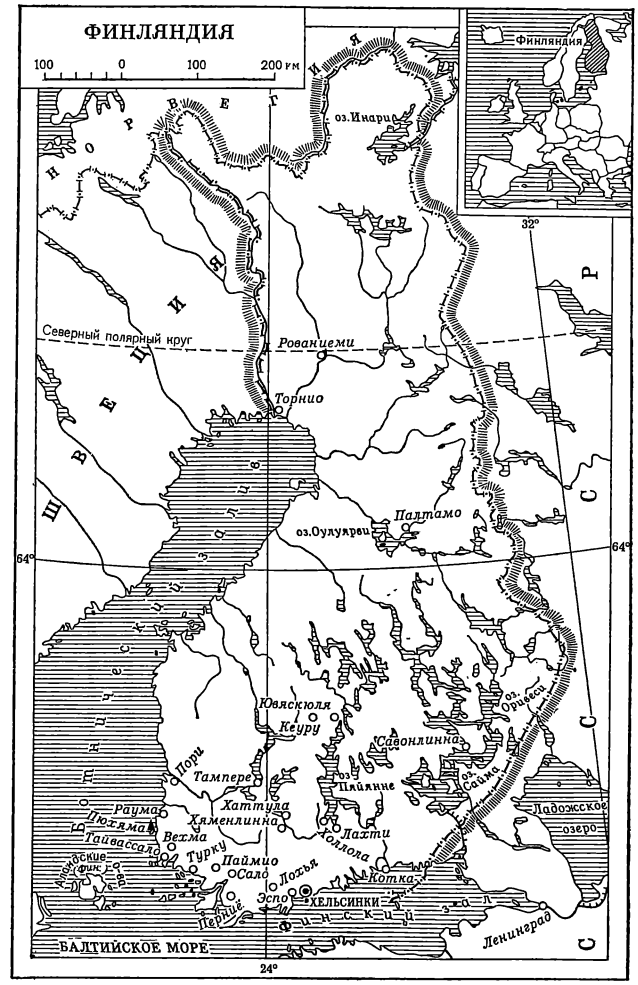
Искусство Ф., питавшееся традициями великих восточных цивилизаций, в значительной степени сыграло роль культурного посредника между странами Передней Азии и Средиземноморья.

Лит.: Флиттнер Н. Д., Культура и искусство Двуречья и соседних стран, Л.—М., 1958; Шифман И. Ш., Финикийские мореходы, М., 1965; Титов В. С., Архитектура Палестины и Финикии, в кн.: ВИА, 2 изд., т. 1, М., 1970; Contenau G., La civilisation phénicienne, P., 1949; Dussaud R., L'art phénicien du deuxième millénaire, P., 1949; Bossert H. Th., Altsyrien, Tübingen, [1951]; Barnett R. D., A catalogue of the Nimrud Ivories with other examples of ancient Near Eastern ivories in the British Museum, L., 1957; Woolley L., Mesopotamien und Vorderasien, Baden-Baden, [1961]; Baramki D., Phoenicia and Phoenicians, Beirut, 1961; Harden D., The Phoenicians, L., [1962].

Автор В. К. Афанасьева.
Консультанты: М. А. Коростовцев, И. Ш. Шифман.

ФИНЛЯНДИЯ

(SUOMI. ФИНЛЯНДСКАЯ РЕСПУБЛИКА. SUOMEN TASAVALTA)



Финляндия — государство, расположенное в Северной Европе, в бассейне Балтийского моря. Процесс формирования финской нации совпал с длительным господством Швеции на территории страны (конец 13 — нач. 19 вв.), что сказалось на развитии и характере национальной культуры.

Сложная экономическая и политическая история страны обусловила неравномерное и противоречивое развитие финского искусства, на которое оказали сильное влияние внешние воздействия культур Швеции и прибалтийских районов Северной Германии.

В 1809 Ф. вошла в состав Российской империи как Великое княжество Финляндское. Относительная самостоятельность страны ускорила процесс сложения национальной школы в архитектуре, живописи, скульптуре и графике, проходивший на фоне тесных контактов с русской художественной культурой.

Победа Великой Октябрьской социалистической революции принесла народу Ф. национальную независимость. В 1917 РСФСР признала государственную самостоятельность Ф.

На протяжении всей истории страны развитие её художественной культуры прочно опиралось на самобытные национальные традиции финского народа; к 19 в. сложилась национальная школа градостроительства, архитектуры, изобразительного искусства и современного дизайна.

ДРЕВНИЙ ПЕРИОД

Заселение территории Ф. произошло в эпоху мезолита (8—4-е тысячел. до н. э.). К этому времени относятся две хронологически сменяющие друг друга культуры: Аскола и Сурмусярви; на поселениях последней находят остатки жилищ, овальных в плане, с прямоугольными сенями. Характер поселений и жилых построек позднего мезолита (4-е тысячел. до н. э.) и раннего неолита (4—3-е тысячел. до н. э.) имеет много общего с жилищами народов угро-финской языковой группы, населявших лесные пространства Сев.-Вост. Европы и Зап. Сибири (см. *Угро-финны*).

Первые памятники художественной культуры на территории Ф. относятся к неолитической эпохе (4—2-е тысячел. до н. э.). Таковы лучшие образцы т. н. ямочно-гребенчатой керамики (3-е тысячел. до н. э.). В орнаментальную композицию, украшавшую поверхность сосудов этого типа и составленную из простых геометрических мотивов, среди которых преобладают ряды косых штрихов и круглых углублений, включались также стилизованные изображения водоплавающих птиц.

Монументальное искусство эпохи неолита представлено наскальными росписями и петроглифами как орнаментально-геометрического (на юж. побережье), так и зооморфного (в Сев. Ф.) характера. Значительное развитие получила неолитическая скульптура. Для неё характерны каменные топоры с прекрасно отшлифованной поверхностью, украшенные медвежьими, реже лосиными головами (1-я пол. 2-го тысячел. до н. э.); резные зооморфные навершия каменных ножей, костяных инструментов и черенков деревянных ложек; маленькие антропоморфные глиняные идолы и деревянные зооморфные изображения (голова лося из Рованиеми, Rovaniemi, резное дерево, ок. 2300 до н. э.).

Начиная с бронзового и раннего железного веков (конец 2-го — 1-е тысячел. до н. э.) в художественных изделиях Ф. преобладало влияние соседних областей Скандинавии и Вост. Прибалтики. В орнаменте получил распространение «звериный стиль», близкий искусству *германцев* (см.). В сер. 1-го тысячел. н. э. сформировались районы первоначального расселения финских племён: еми (хяме) — в Центральной и суми (суоми) — в Юго-Зап. Ф. К 9 в. финские племена достигли озера Сайма. Карельский перешеек и Сев. Приладожье к концу 1-го тысячел. были заселены карелами. К северу от линии Пори — Тампере — Миккели кочевали саамские племена (см. *Саамы*).

Походы викингов (см. *Норманны*) непосредственно не коснулись территории Ф., но общее оживление экономической жизни на Балтике оказало существенное влияние на развитие финских племён (конец 8 — сер. 11 вв.).

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО 12—20 вв.

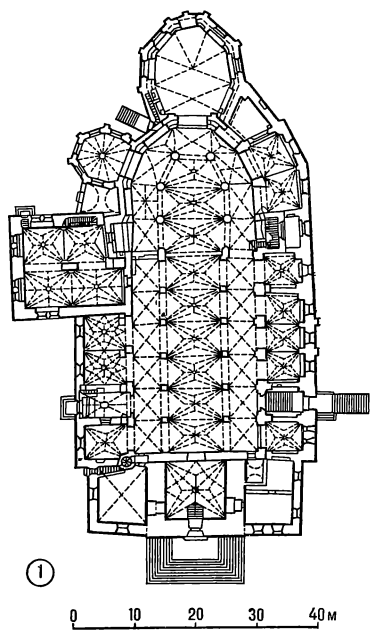
Архитектура. В сер. 12 в. началось завоевание Ф. шведскими феодалами. В результате трёх крестовых походов шведы овладели к концу 13 в. всей Юж. Ф. вплоть до Карельского перешейка.

Местные традиции каменной архитектуры сложились в 12—13 вв. Первыми каменными постройками были созданные шведами опорные пункты — замки, которые обеспечивали их господство на территории Ф. Вокруг замков возникали торговые поселения, позднее перераставшие в города.

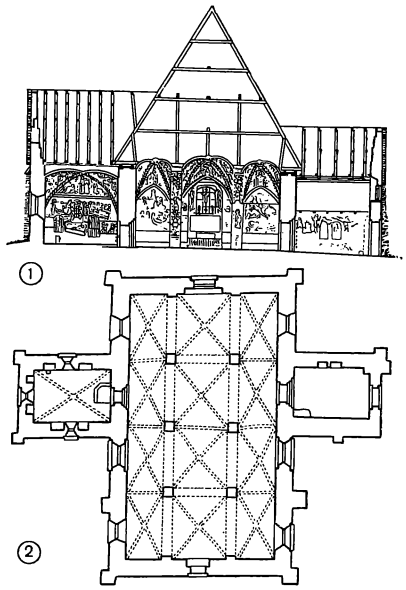
Крупные шведские замки, такие, как *Олавинлинна* на острове в проливе Кюренсалми (озеро Сайма), перед г. Савонлинна (Savonlinna), и замок в *Турку*, отличались тяжеловесностью крупной каменной кладки, монументальностью и компактностью архитектурной композиции.

Ранние христианские культовые постройки относятся к 13 в., и их архитектура близка романским церквам Швеции. Крупнейшим памятником средневековой архитектуры Ф. является собор в Турку. В облике собора и характере его интерьера сохраняются аскетизм и строгость архитектурных форм, суровая массивность каменной и кирпичной кладки, сближающие его с крепостными сооружениями того же времени.

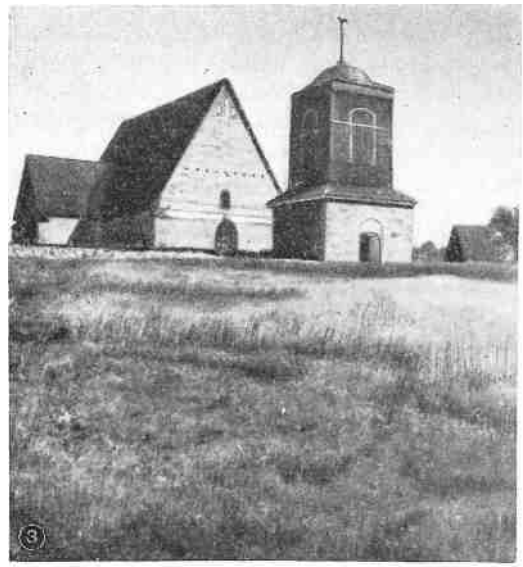
Собор в Турку. 13—15 вв. 1. План. 2. Интерьер.



В 13—15 вв. на территории Ф. получили распространение небольшие сельские церкви, тип которых пришёл из Швеции и продержался довольно долго. Под влиянием местных условий их облик постепенно трансформировался. В 14 в. строятся прямоугольные в плане церкви с высокой двускатной кровлей и низкими квадратными в плане пристройками: ризницей с северной стороны и притвором для хранения оружия с южной. Обычно внутреннее пространство сельской церкви делилось на 3 небольших нефа равной высоты, перекрытых крестовыми сводами, напоминая открытый интерьер зальных церквей. Стены возводились из неотёсан-



Церковь в Хаттуле. 14—15 вв. 1. Разрез. 2. План. 3. Общий вид.



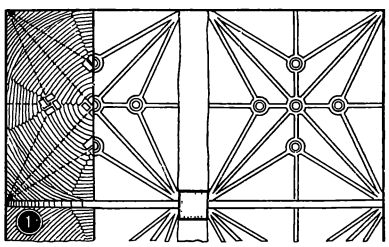
ного камня, чаще всего из гранитных блоков или валунов, своды делались из кирпича. В ранних постройках такого типа неотёсанные гранитные валуны скреплялись толстыми швами раствора, что придавало их облику естественную декоративность и монументальную простоту.

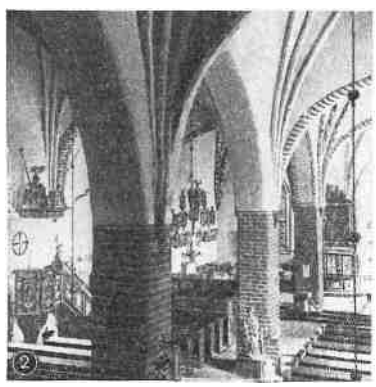
В 14—15 вв. торцовые стены церквей завершала узорчатая кирпичная кладка щипцов. По-крепостному суровые снаружи, внутри эти церкви отличались наивной праздничностью благодаря яркой орнаментальной росписи стен и сводов (церкви в Лохье, Lohja, 14—16 вв., и Вехме, Vehma, 14 в.). Богатством росписей выделяется кирпичная церковь в Хаттуле (Hattula, 14—15 вв.).

В конце 15 в. усложняется структура сводов сельских церквей, в них заметно усиливаются готические черты, появляются звездчатые своды с гуртами, частым становится мотив стрельчатых арок, в орнамент и форму щипцов проникают элементы готики (церковь в Холлоле, Hollola, конец 15 в.). Насильственное введение лютеранства в 16 в. мало изменило облик сельских и городских культовых построек.

По сравнению с каменными замками и культовой архитектурой относительную независимость сохраняло деревянное крестьянское зодчество. Выработанные им навыки в строительстве жилищ (естественность в использовании материала и скупость декора) оказали существенное воздействие на городскую жилую и культовую архитектуру. Деревянные здания помещичьих усадеб и сельских церквей создавались руками народных мастеров. Простота планов диктовалась прямоугольным характером срубов. Деревянные церкви, окружённые пристройками, во многом следовали схеме планов каменных зданий. Дощатый потолок, подшитый к стропильным фермам с поднятой затяжкой, часто повторял очертания каменного свода. Для 17 в. типична церковь в Торнио (Tornio, 1686), в плане, внешнем облике и интерьере которой проявились характерные особенности деревянного зодчества Ф.

Церковь в Холлоле. Конец 15 в. 1. Схема свода. 2. Интерьер.





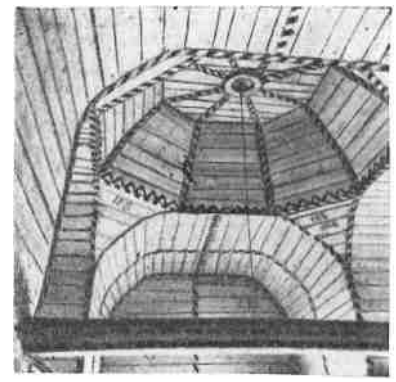
В 17 в. Ф. превратилась в провинцию Швеции. На её территории было образовано около десяти новых городов, открыты гимназии, приходские школы, была основана Академия в Турку (1640). После Абоского мирного договора (1743) часть Юго-Восточной Ф. перешла к России, а находившиеся под шведским господством города получили право на самоуправление. Последнее не могло не сказаться на интенсификации их экономического и культурного развития.

Церковь в Кеуру. 1756—58.

Крупнейшим архитектурным памятником этого периода являет-

Церковь в Палтамо. 1776.

ся мощная крепость Свеаборг (*Суоменлинна*), расположенная на островах, прикрывающих подступ к Гельсингфорсу (*Хельсинки*). Выразительный архитектурный ансамбль мощного оборонительного комплекса сочетал новые приёмы барочной планировки с архаической суровостью ранних построек.



Свод церкви в Петяявеси. 1763—64.

После присоединения Ф. к Российской империи (1809) начался новый период в развитии финской архитектуры и градостроительства, связанный с влиянием русского классицизма. Активизация экономического развития Ф., усиление притока населения в города вызвали потребность в разрешении новых градостроительных проблем, особенно в новой столице Ф.— Гельсингфорсе (с 1812).

Перестройка Гельсингфорса на основе единого градостроительного плана должна была обеспечить престиж новой столицы Ф., противостоящей Турку, оплоту шведского влияния в стране. В основу нового городского плана, разработанного под руководством Й. А. Эренстрёма (J. A. Ehrenström), была положена идея города как произведения искусства, обладающего регулярной структурой.

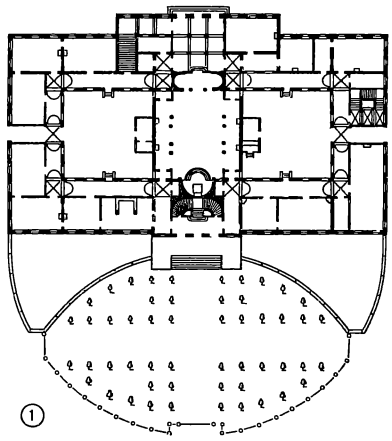
Сложившийся на основе традиций русского градостроительства нач. 19 в. регулярный план Гельсингфорса был гибко увязан со сложным природным рельефом. В формировании парадных ансамблей центра столицы решающая роль принадлежала архитектору К. Л. *Энгелю*. Его творчество оказало большое влияние на сложение и характер финского классицизма 1-й пол. 19 в., многим обязанного традициям русской классицистической архитектуры. Крупным представителем финского классицизма был выходец из Италии К. Ф. Басси (C. F. Bassi, 1772—1840), получивший архитектурное образование в Швеции, что сказалось на характере его построек. В отличие от Энгеля, связанного с петербургской архитектурной школой, Басси ориентировался на шведские образцы, разрабатывая более камерный вариант стиля. Он был ведущим архитектором при восстановлении Турку после большого пожара 1827. Совместно с архитектором П.И. Гиллихом (P. I. Gillich) Басси построил Трапский дворец (ныне Шведский университет в Турку, 1831—33) — типичный пример классицизма сер. 1830-х гг.

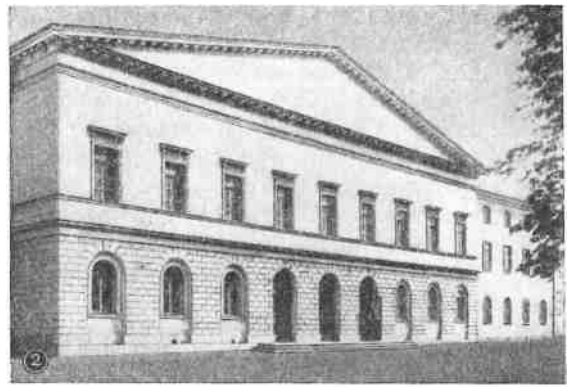
А. Эренсверд. Крепость Суоменлинна. 1748—92.

К. Л. Энгель. Университет и университетская библиотека в Хельсинки. 1828—45.

В деревянном зодчестве влияние классицизма сказалось на обработке стен и характере фасадов. Появились небольшие плоские фронтоны, прямоугольные, строгого рисунка белые наличники окон, выделявшиеся на красной или тёмно-коричневой окраске обшитых тёсом стен.

Формирование капиталистической экономики во 2-й пол. 19 в. вызвало интенсивное развитие городов. Деревянную застройку большинства





К. Ф. Басси, К. К. Йёрвелль. Старое здание Шведского университета в Турку. 1802—16. 1. План. 2. Фасад. 3. Интерьер.

финских городов вытесняют многоквартирные кирпичные дома в 5—6 этажей, образующие плотные жилые массивы; возникают новые типы жилых и общественных зданий.

Для конца 19 в. характерны два направления: эклектика и национальный романтизм. Крупным представителем эклектики был К. Т. Хёйер (K. T. Höjer, 1843—1910), чьё умение создавать выразительную группировку архитектурных масс сочеталось с увлечением разностильным декором, в котором соединялись элементы неоренессанса, неоготики и народного финского зодчества (здание музея Атенеум в Гельсингфорсе).

В конце 19 в. и первом десятилетии 20 в. поиски нового стиля привели к утверждению национального романтизма, связанного со стремлением к созданию специфической национальной архитектуры, обращённой к истокам финского искусства. Это стремление было частью общекультурного развития страны, его демократической тенденции, опиравшейся на подъём национального самосознания финского народа. Представители национального романтизма опирались на образцы национального фольклора и скандинавской мифологии, а в архитектурном творчестве обращались к средневековому зодчеству. Инициаторами нового направления стали Г. Гезеллиус (G. Gesellius, 1874—1916), А. Линдгрен (A. Lindgren, 1874—1929), Э. *Сааринен* и Л. *Сонк*.

Г. Гезеллиус, А. Линдгрен, Э. Сааринен. Дом-студия в Виттреске. 1902. 1. Общий вид. 2. Интерьер.

Первой крупной работой организованной ими архитектурной мастерской был финский павильон на Всемирной выставке 1900 в Париже, принёсший международную известность новому направлению. Основные принципы национального романтизма — характерная для построек этого направления асимметричность композиций, широкое применение в облицовке зданий местных материалов — камня и дерева, а также использование мотивов народного зодчества воплотились в здании дома-студии в Виттреске (Hvitträsk, в 40 *км* от Гельсингфорса, 1902, архитекторы Э. Сааринен, Г. Гезеллиус, А. Линдгрен; ныне — музей-культурный центр). На развитие архитектуры национального романтизма значительное воздействие оказали живопись, в частности работы А. *Галлен-Каллелы*, творчество американского архитектора Х. Х. Ричардсона (см. *США*) и английских архитекторов конца 19 в. В период расцвета национального романтизма были построены здания телефонной компании (1905—09, архитектор Л. Сонк), Национального музея (1906—09, архитекторы Э. Са-

аринен, Г. Гезеллиус, А. Линдгрен) и Финского национального театра (1901, архитектор О. Тарьянне, O. Tarjanne, 1864—1946) в Гельсингфорсе. Постепенно национальный романтизм освободился от излишнего декоративизма. Усилия архитекторов были направлены на поиски строгих и лаконичных решений. Постройки приобрели композиционную уравновешенность, исчезли прежняя массивность стен и крепостной характер архитектурного декора. Логическим завершением национального романтизма в архитектуре Ф. стало построенное Э. Саариненом здание Центрального вокзала в Гельсингфорсе (1904—14), в композиции которого художественные формы романтизма подчинены рациональной организации внутреннего пространства здания.

Л. Сонк. Здание телефонной компании в Хельсинки. 1905—09.

Одновременно с национальным романтизмом развивался финский вариант «стиля модерн» (здание отеля в Иматре, Imatra, 1903, архитектор Г. Нюстрём, G. Nyström, и жилые дома в южной части Гельсингфорса, в районе Эйра, построенные по проектам С. Линдквиста, S. Lindquist).

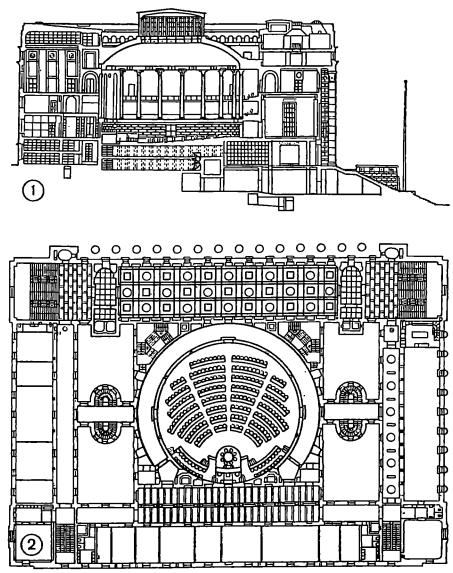
Крупным явлением финского градостроительства 20 в. был разработанный Э. Саариненом план Большого Гельсингфорса (1915—18), в котором была осуществлена система рассредоточенного развития города с компактными жилыми районами, разделёнными зелёными парковыми или лесными зонами. Схема Большого Гельсингфорса, основанная на специфике природных условий Ф., открывала путь к достижению единства архитектуры и ландшафта. Она была важным этапом развития идеи децентрализованной структуры большого города, получившей развитие в архитектуре 20 в.

Со временем национальный романтизм утратил идейную почву, а его лидер Э. Сааринен эмигрировал в 1923 в США. Но результаты формальных поисков, достигнутые архитектурой национального романтизма, стремление к цельности композиции, интерес к материалу, внимательное отношение к специфике местных условий значительно обогатили финскую архитектуру и имели большое значение для её дальнейшего развития.

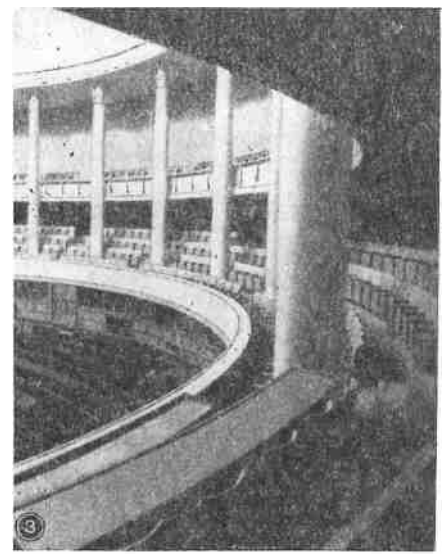
Реакцией на произвольную живописность национального романтизма был возврат к регулярным композиционным решениям, что привело в нач. 20 в. к кратковременному возрождению классицизма.

В духе неоклассицизма 1920-х гг. было построено здание парламента в Хельсинки (1924—31, архитектор Й. *Сирен*). Упрощённая геометризация ордерных форм его фасада, строгая симметричность плана, монолитность несколько тяжеловесного объёма свидетельствовали о влиянии шведского неоклассицизма.

Под воздействием архитектора Г. Асплунда (см. *Швеция*) создают свои первые неоклассицистические проекты крупнейшие финские архитекторы 20 в. А. *Аалто* и Э. *Брюгман*. Однако созданные ими постройки (Финский театр в Турку, 1927—28, архитектор А. Аалто) выходят за пределы шведского неоклассицизма и открывают путь архитектуре фин-



Й. Сирен. Парламент в Хельсинки. 1924—31. 1. Разрез. 2. План. 3. Зал заседаний.



А. Аалто. Санаторий в Паймио близ Турку. 1929—33.

ского рационализма 1920-х гг., приведшего к дальнейшему упрощению и геометризации архитектурных форм. С проникновением в конце 1920-х гг. архитектурных идей «Баухауза» (см. *Германия*) и Ш. Э. Ле Корбюзье (см. *Франция*) связано зарождение финского функционализма. Начало этому направлению дали павильоны выставки «700-летие Турку», построенные по проектам Аалто и Брюгмана.

Программным произведением финского функционализма 1920—30-х гг. стал санаторий в Паймио (Paimio), живописной лесной местности близ Турку (1929—33, архитектор А. Аалто). Здание санатория расчленено на отдельные блоки, каждый из которых обладает изолированной объёмно-планировочной структурой, которая определена его функциональным назначением. Необычная свобода архитектурно-пространственной композиции санаторного комплекса удачно увязана с окружающим живописным ландшафтом. Творчество Аалто конца 1930-х гг. отмечено поисками национального своеобразия в рамках рационализма. Он широко использует дерево, ищет специфические формы его обработки, стремясь избежать жёсткого геометризма форм (павильоны Ф. на Всемирных выставках в Париже, 1937, и Нью-Йорке, 1939). Преодолеть утилитарную односторонность функционализма пытались и другие архитекторы. В небольшой церкви на кладбище в Турку (1938—40) Брюгман усилил связь здания с природой, во многом предвосхитив иррационализм культовых построек Ле Корбюзье более позднего времени.

Значительными представителями финского функционализма, помимо Аалто и Брюгмана, были П. Блумстедт (P. Blomstedt, 1900—35; отель в Рованиеми, 1936, отель «Ауланко» близ *Хяменлинны*, 1938) и Э. Хуттунен (E. Huttunen, 1901—56; муниципалитет в Котке, Kotka, 1935). Характерной особенностью финской архитектуры 1930-х гг. была малая расчленённость стен; ограниченное применение стекла, связанное с суровыми климатическими условиями, придавало солидную тяжеловесность массивным кирпичным зданиям.

В связи с намечавшимися на 1940 Олимпийскими играми в Хельсинки было предпринято большое строительство. В рамках традиционного функционализма был построен Олимпийский стадион (1934—40, достраивался в 1952, архитекторы И. Линдегрен, J. Lindegren, Т. Янтти, T. Jantti). Характерным примером застройки жилого квартала свободно стоящими домами, в т. ч. компактными кубическими объёмами 4-этажных односекционных зданий, стал комплекс «Олимпийской деревни» (1938—40, архитекторы Х. Экелунд, H. Ekelund, М. Вялликангас, M. Vällikangas).

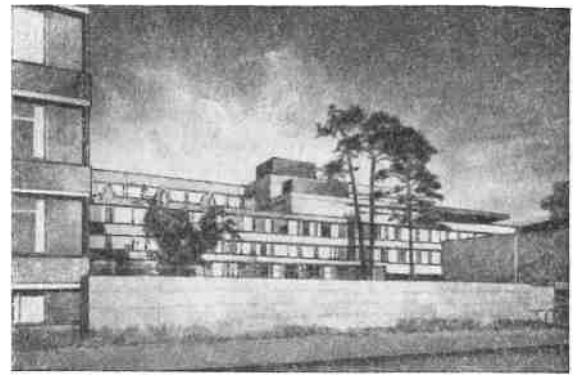
После 2-й мировой войны 1939—45 широко развернулось жилищное строительство, гл. обр. в Хельсинки. В основу планировки новых периферийных жилых районов столицы были положены идеи Э. Сааринена о создании рассредоточенной городской структуры с чередованием естественной и искусственной среды.

И. Линдегрен. «Дом-змея» в Хельсинки. 1951.

Для архитектуры 1950-х гг. характерна комплексная застройка пригородного района *Тапиолы* (с 1963 вошёл в состав г. Эспо, Espoo, генеральный план 1952, архитекторы Х. фон Херцен, H. von Hertzen, и О. Мейрман, O. Meirman), отличающаяся разнообразием типов зданий и различием в приёмах их группировки, а также активным взаимодействием с окружающей природной средой. В основу строительства студенческого городка *Отаниеми* (генеральный план 1952, архитектор А. Аалто), расположенного по соседству с Тапиолой, положена идея «города-леса», подразумевающая единство построек и природного ландшафта.

Жилые районы, которые проектировались и строились в нач. 1960-х гг., отличаются большой

плотностью застройки и стремлением к завершённости и замкнутости их пространственных систем (район Пихлаямяки в Хельсинки, 1962—65, архитекторы А. Корхонен, A. Korhonen, и Л. Силвеннойнен, L. Silvennoinen). Облик этих жилых массивов строг и целен. Интерес к малоэтажным городским структурам, имеющим высокую плотность застройки, возрос к сер. 1960-х гг. Под влиянием идей структурализма строятся жилые комплексы с компактной планировкой асимметричных, но геометрически чётких групп домов (район Кортепохья в *Ювяскюле*, 1968—70, архитектор Б. *Лундстен*).



А. Аалто. Государственное управление пенсионного обеспечения в Хельсинки. 1952—56.

Общая картина развития финской архитектуры значительно усложнилась в конце 1960-х — начале 1970-х гг. Разнообразие поисков не укладывалось в рамки единого направления. Лучшие постройки лидера финской архитектуры Аалто сочетают яркую необычность композиционных решений с рациональной логикой планов и конструкций. Скульптурное богатство его объёмно-пространственных композиций не противоречит функциональной целесообразности. Умело используя выразительность таких материалов, как кирпич, гранит, дерево, красная медь, и подчёркивая их конструктивные свойства, Аалто продолжает традиции национального романтизма. В отдельных его работах 1960—70-х гг. усиливается сложность полускульптурной «текучей» формы, появляются элементы иррационализма. Высоким мастерством и безупречным художественным вкусом отмечены поздние произведения Аалто (главное здание Политехнического института в Отаниеми, 1958—65; Дворец «Финляндия» в Хельсинки, 1967—71).

Наряду с Аалто в финской архитектуре выделяется группа архитекторов, обладающих яркой индивидуальностью. Среди них особое место принадлежит В. *Ревеллу*. Основываясь на принципах рационализма, Ревелл придавал большое значение сборному строительству, стремился к созданию выразительной архитектурной формы. Построенная им ратуша в Торонто (см. *Канада*) принесла Ревеллу всемирную известность.

Лучшие достижения А. *Эрви* связаны со строительством жилых массивов Тапиолы. Его творческий почерк отличается тонким чувством слитности архитектурного ансамбля с природным окружением. Простота и строгость архитектурных форм, противопоставленные живописности ландшафта, использование лёгких современных конструкций характерны для творчества супругов К. и Х. *Сирен*, начавших свою деятельность в 1950-х гг. Оригинальность замысла присуща центру студенческих конгрессов «Диполи» (1960—66, архитекторы Р. Пиетиля, R. Pietilä, Р. Пателайнен, R. Paatelainen) в Отаниеми, жёсткие геометрические объёмы которого остро контрастируют со скульптурностью очертаний железобетонной оболочки, как бы повторяющей форму скалы, на которой расположено здание.

В конце 1960-х гг. выдвинулась группа молодых архитекторов, развивающих т. н. «архитектуру систем», которая обеспечивает гибкость функциональной организации зданий. Уделяя особое внимание сборному строительству, лидеры новой группы А. *Русувуори* и Б. Лундстен ратовали за возрождение интереса к социальным задачам архитектуры. Влияние «архитектуры систем» проявляется в обращении к строгим приёмам застройки, в «дисциплине прямого угла» и преодолении произвольной живописности

В. Ревелл. Многоквартирный дом в Васе. 1950.

А. Эрви. Многоквартирный дом в Тапиоле. 1953—54.

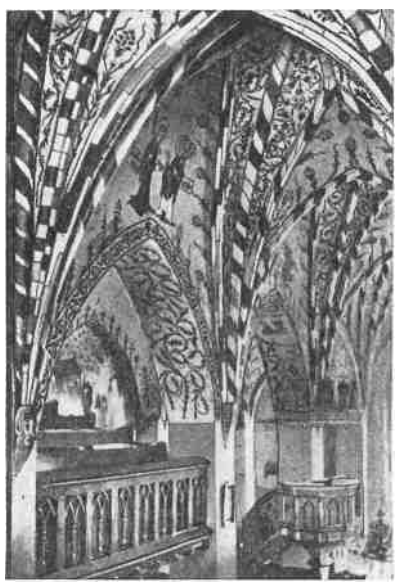
архитектурной композиции. Некоторые из приверженцев «архитектуры систем» (К. Миккола, K. Mikkola, p. 1934; К. Гуллихсен, K. Gullichsen, p. 1935, и др.) активно используют язык форм, выработанный Л. Мисом ван дер Роэ (см. *Германия*, *США*).

Современная архитектура Ф. заняла одно из лидирующих мест в Зап. Европе. Лучшие архитектурные комплексы современных городов Ф. отличаются слитностью с пейзажем, лиризмом и яркой индивидуальностью облика.

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство 12—18 вв. развивалось в вынужденной зависимости от искусства соседних стран — Швеции, Германии и Дании. Христианство, утвердившееся на территории Ф. в 12—13 вв., оказало существенное воздействие на сложение финского изобразительного искусства. Туркуский епископат поддерживал постоянный контакт с крупнейшими культурными центрами Европы, откуда привозились образцы средневекового декоративно-прикладного искусства, приглашались опытные мастера, гл. обр. шведы и немцы. Они участвовали в украшении церковных интерьеров, изготовляли богато инкрустированную драгоценными камнями золотую и серебряную церковную утварь. К числу лучших произведений иностранных мастеров в Ф. относится т. н. алтарь св. Варвары из церкви в Усикиркко (Uusikirkko) в провинции Турку работы немецкого мастера Франке (1410, ныне в Национальном музее, Хельсинки). Примером совместной работы финских и французских мастеров является знаменитая рака св. Генриха (церковь в Ноусиайнене, Nousiainen).

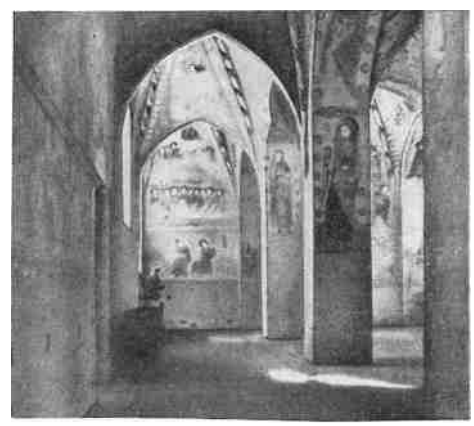
К позднеготическому искусству Германии (гл. обр. Нижнерейнской обл.) и Швеции восходят самые ранние из сохранившихся памятников средневековой монументальной живописи (росписи церкви в Йомале, Jomala, Аландские о-ва, 2-я пол. 13 в.). Её национальное своеобразие определялось народной привязанностью к орнаменту, яркой локальностью цветовых пятен, наивным видением мира, любовью к подробному рассказу. Богатый орнамент, образованный густой сетью завитков, составленных из стеблей, листьев и цветов, щедро покрывал свободные от сюжетной росписи места на сводах, стенах и столбах. Орнамент, являясь сначала главной составной частью общего декора, затем лишь обрамлением сюжетных композиций, объединял в единое целое фигуры святых, эпизоды из их жизни, религиозные легенды, символические изображения и жанровые мотивы, в т. ч. жизненные шуточные и поучительные сценки, сцены охоты, наивно трактованные элементы пейзажа (росписи церквей в Тайвассало, Taivassalo, 15 в., Перниё, Perniö, 1470—83). Схожие по манере исполнения росписи церквей в Лайтиле (Laitila), а также в Каланти (Kalanti), в которой впервые встречается подпись мастера П. Хенрикинпойки (P. Henrikinpoika) и дата исполнения (1470—71), объединяются исследователями в т. н. школу Каланти и датируются 1470—80-ми гг. К числу шедевров финской средневековой живописи относятся росписи церквей в Хаттуле (Hattula) и Лохье (Lohja; обе — 1510—22), отмеченные простотой, цельностью и наивной правдивостью стиля, стремлением к подробному повествованию. Гармоничные по цвету росписи изобилуют орнаментально-декоративными мотивами (сцены «Рай», «Снятие со креста» в Лохье; «Усекновение главы св. Христофора», «Поклонение Святому кресту» в Хаттуле).

Церковь в Тайвассало. Роспись интерьера. 15 в.



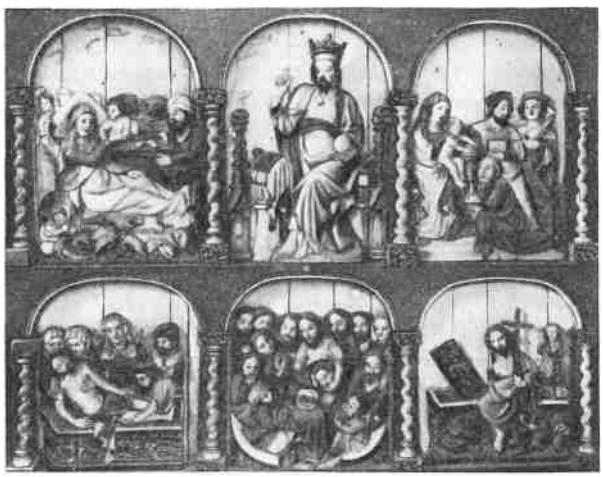
На протяжении 16 в. финская монументальная живопись переживала период упадка, вызванного насильственным насаждением протестантизма в Ф. Многие стенные росписи рубежа 15—16 вв. были уничтожены. Монументальная живопись возродилась в сер. 17 в. (росписи церквей в Салонене, Salonen, 1641, Пюхяма, Ryhämaa, 1667, Торнио, Tornio, 1647—88), а её новый расцвет относится к 18 в. В росписях рубежа 17—18 вв. наблюдается отказ

Церковь в Хаттуле. Роспись интерьера. 1510—22.



от прежнего орнаментализма и повествовательности. Сохраняя традиционное, ещё наивное восприятие жизни, они в то же время всё больше смыкаются с европейской художественной культурой и отмечены возросшим профессионализмом исполнения (росписи церквей в Палтамо, Paltamo, 1726, Кеуру, Keuruu, 1756—58). Ведущим мастером монументальной живописи 2-й пол. 18— нач. 19 вв. был М. *Топпелиус*, сочетавший традиции позднесредневекового искусства с раннебарочными приёмами (росписи церквей в Сауво, Sauvo, Палтамо, 1780, и Похъянма, Pohjanmaa). В 18 в. в финском изобразительном искусстве получают развитие жанры светской станковой живописи, появление которых связано с именами И. Ваклина (J. Wacklin, 1720—58), автора эффектных портретов, написанных под влиянием западноевропейского искусства, и Н. Шильмарка (N. Schillmark, 1745—1804), получившего образование в Стокгольме и заложившего также основы таких жанров финской национальной живописи, как пейзаж, портрет и натюрморт.

Н. Шильмарк. «Натюрморт с чашей». 1795—97. Атенеум. Хельсинки.



Деревянный алтарь. 1600. Национальный музей. Хельсинки.

На протяжении 13—18 вв. в Ф. развивалась деревянная культовая скульптура, расцвет которой падает на рубеж 15—16 вв. Деревянная средневековая скульптура, теснейшим образом связанная с народным искусством, опиралась на немецкие, нидерландские и южноскандинавские традиции романского и готического периодов («Прекрасная Мадонна» в церкви в Калволе, Kalvola, 1420-е гг., работы любекских мастеров). Деревянные распятия («Распятие» в церкви в Йомале, нач. 15 в.), мадонны («Мадонна с младенцем» в церкви в Райсио, Raisio, 2-я четверть 14 в.; «Мадонна с младенцем» в церкви в Хаттуле, 2-я четверть 14 в.; обе приписываются Мастеру из Лието, Lieto), фигуры святых («Св. Стефан» в церкви в Райсио, нач. 16 в.), скульптурные группы и многостворчатые резные алтари (алтарь церкви в Холлоле, Hollola, около 1480) являлись неотъемлемой частью интерьеров сельских церквей. Расцвет средневековой скульптуры, так же, как и расцвет монументальной живописи, был тесно связан с большим церковным строительством на рубеже 15—16 вв. Центром производства деревянной скульптуры стали средневековая столица Ф. Турку и её окрестности. Лучшие произведения деревянной финской скульптуры отмечены характерной выразительностью образов, любовью к бытовым и жизненным деталям, сдержанностью в трактовке пластического объёма. Замечательными произведениями этого вида искусства являются скульптурные группы «Св. Георгия» в церквах в Сауво (нач. 15 в.), Холлоле (нач. 16 в.) и Хаттуле (нач. 16 в.).

«Св. Георгий» в церкви в Хаттуле. Дерево. Начало 16 в.

19—20 вв.— время национального подъёма Ф., формирования финской школы изобразительного искусства. Опираясь на наследие европейской художественной культуры 18—19 вв., творчески переосмыслив достижения немецкой, французской и русской художественных школ, финское искусство 19 в. складывается как оригинальное и глубоко своеобразное явление мировой культуры. Профессиональное искусство Ф. на новой основе возрождает традиции на-

А. Лауреус. «Рождественские танцы в Финляндии». 1816. Атенеум. Хельсинки.

родного ремесла, деревянной резьбы и средневековой монументальной живописи.

Вплоть до 2-й пол. 19 в. Ф. не имела опытных преподавательских кадров, поэтому большинство финских художников обучалось в Стокгольме (в нач. 19 в.), Дюссельдорфе (в 1860—80-х гг.) или Париже (1870—1900), а в конце 19 — нач. 20 вв. в Академии художеств в Петербурге.

Предтечами национальной школы живописи были А. *Лауреус*, писавший портреты, сценки из городской и сельской жизни, активно используя эффекты искусственного освещения, и тонкий колорист портретист Г. *Финберг*. Ведущим представителем национальной школы 1-й пол. 19 в. был Р. *Экман*, названный отцом финского искусства. Он писал документально-этнографические полотна на темы русско-шведской войны 1808—09 и жанровые сценки из жизни финской деревни. Будучи крупным общественным деятелем, Экман руководил созданным по его инициативе «*Финским художественным обществом*» (1846), сыгравшим большую роль в культурной жизни страны и, главное, в консолидации национальных творческих сил, основал первую в Ф. рисовальную школу. Рост национального самосознания определил тематическую направленность финской живописи этого времени, её интерес к национальной истории, фольклору, народному быту и родной природе. В этом смысле показательно творчество В. *Холмберга*, крупнейшего представителя национальной пейзажной школы сер. 19 в. Многочисленные пейзажи Холмберга — это виды Ф., страны «тысячи озёр», гранита, могучих лесов. Они проникнуты взволнованным драматизмом, всегда достоверны и эмоциональны («Гроза на озере Нясиярви», «Почтовая дорога в Хяме»). Интерес к пленэру, трепетной передаче свето-воздушной среды определил характер творческих поисков двух других пейзажистов этого времени — Я. Мунстеръельма (H. Munsterhjelm, 1840—1905), воспитанника дюссельдорфской школы, и Б. Линдхолма (B. Lindholm, 1841—1914), многим обязанного влиянию барбизонской школы (см. *Франция*). В творчестве В. *Вестерхолма* получили завершение национально-романтические поиски в области пейзажа. Его светлые по колориту эпические картины величественной финской природы сочетают философскую значительность с лирической проникновенностью и тонким наблюдением. Наивна и романтична природа в картинах братьев фон *Вригт*, овеянных тишиной и покоем провинциальной жизни. Анималистическими полотнами и красочными натюрмортами с битой птицей, яркими, декоративными цветами, любовно изображёнными предметами быта прославился Фердинанд фон Вригт («Натюрморт на швейном столике», 1868, Атенеум, Хельсинки).

А. Эдельфельт. Портрет Л. Пастера (этюд). 1885. Атенеум. Хельсинки.

В отличие от пейзажа, бытовой и портретный жанры в сер. 19 в. не выходят за рамки позднего академизма. Типичны морализирующие, иллюстративно-повествовательные, сентиментальные полотна А. фон Беккера (A. von Becker, 1831—1909), интерьеры и жанровые сценки К. Янсона (K. Jansson, 1846—74).

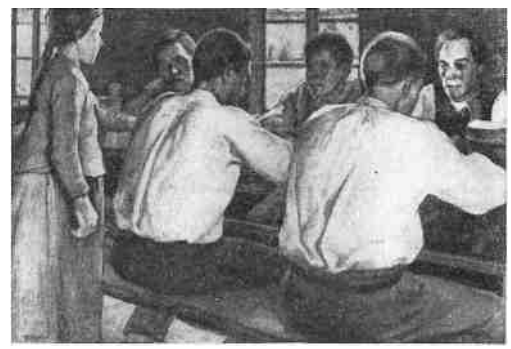
Подлинного расцвета финская школа изобразительного искусства достигла в 1880—1900-х гг., когда выдвинулась блестящая плеяда мастеров — А. *Галлен-Каллела*, Ю. *Риссанен*, П. *Халонен*, А. *Эдельфельт* и Э. *Ярнефельт*. В их творчестве с наибольшей полнотой раскрылись народно-демократические тенденции национальной культуры рубежа 19—20 вв. Подчёркнуто национальный колорит картин из народной жизни, праздничная яркость живописного языка, тонкая передача свето-воздушной среды, психологизм портретных образов определили своеобразие творческого почерка А. Эдельфельта, с именем которого связывают проникновение в живопись Ф. импрессионизма. Ярнефельт, которого часто называют финским Милле, вошёл в историю фин-

А. Эдельфельт. «Торжественное открытие университета в Турку в 1640 году». 1904. Актовый зал университета в Хельсинки.

Э. Ярнефельт. «Подневольный труд». 1893. Атенеум. Хельсинки.

ского искусства как мастер жанровых картин, простых и классически завершённых по композиции, звучных по колориту, смыкающихся по демократической направленности и остроте жизненных наблюдений с критическим реализмом. К монументально-эпическому решению народной темы обращается П. Халонен. Автор тонких пленэрных и лирических пейзажей, воспевающих красоту родной природы, он в жанровых композициях воплощал суровую поэзию нелёгкого крестьянского труда.

Самым крупным, но и самым противоречивым художником поры расцвета национально-романтического направления в финском изобразительном искусстве был А. Галлен-Каллела. В ранний период творчества, отмеченный влиянием Ж. Бастьен-Лепажа (см. *Франция*) и национально-демократических тенденций финского искусства тех лет, он писал жанровые картины из крестьянской жизни, создал первые полотна на темы национального народного эпоса «Калевала» (триптих «Легенда об Айно»). Творчество Галлен-Каллелы сер. 1890-х гг. отчасти связано с финским вариантом «стиля модерн». Его произведения этих лет отмечены чертами декоративного стилизаторства, подчёркнутой силуэтностью фигур, обведённых тёмным контуром. Во фресковом цикле погребальной капеллы Юселиуса в Пори (Pori) элементы религиозно-мистического символизма сочетаются с тонким чувством природы, мягким лиризмом детских и женских образов. Много сил и времени отдавал Галлен-Каллела возрождению народных промыслов. У себя в мастерской он организовал керамическое производство, занимался вышивкой, резьбой и выжиганием по дереву, дизайном.



П. Халонен. «Еда». 1899. Атенеум. Хельсинки.

Финская живопись 20 в. складывалась в процессе взаимодействия национальных традиций с основными современными интернациональными течениями и направлениями, начиная с импрессионизма, символизма, экспрессионизма, нового колоризма и кончая сюрреализмом, абстракционизмом и новейшими авангардистскими течениями.

Х. Симберг. «Раненый ангел». 1903. Атенеум. Хельсинки.

В одно время с Галлен-Каллелой работали такие талантливые, но противоречивые художники, как символист Х. *Симберг* и Хелена *Шервбек*, тонкие и поэтические произведения которой отмечены печатью болезненной мистики и пессимизма. Глубоко психологично суровое искусство Ю. Риссанена, сохранявшего внутреннюю связь с демократическими корнями финского искусства поры его расцвета. Созданная в 1912 во главе с М. *Энкелем* неоимпрессионистическая группа «*Септем*»

Ю. Риссанен. «У гадалки». Акварель. 1899. Атенеум. Хельсинки.

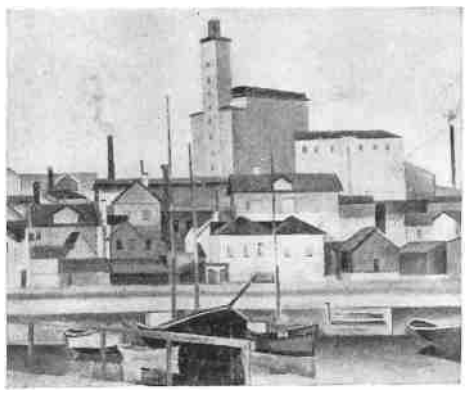
выступила под лозунгом обновления финской живописи. Входивших в неё художников объединяли поиски декоративных колористических решений, стремление создать праздничное жизнеутверждающее искусство (А. Финч, A. Finch, 1854—1930; В. Томе, V. Thomé, 1878—1953; М. Ойнонен, M. Oinonen, 1883—1956; Эллен Теслеф, E. Thesleff, 1869—1954; И. Оллила, Y. Ollila, 1887—1932, и др.). Из т. н. «Братства беспечных», творческого объединения писателей, художников, поэтов и музыкантов, выросла экспрессионистическая «*Ноябрьская группа*» во главе с Т. *Саллиненом*, выступившая с первой выставкой в 1916. Экспрессивное звучание открытого цвета, поиски оригинальных образных и композиционных решений характерны для таких представителей этой группы, как М. *Коллин*, А. *Кавен*, Э. Нелимаркка (E. Nelimarkka, 1891—1977), Р. Экелунд (R. Ekelund, 1892—1960) и Я. Руокококоски (J. Ruokokoski, 1886—1936). Как оппозиция «новому колоризму» экспрессионистов, в 1933 возникла группа «*Октябрь*», представители которой обратились к подчёркнуто сдержанному, спокойному колориту, работая в основном в жанре портрета и пейзажа. Их произведения отличают классическая строгость композиций, чистый, высветленный цвет, аскетическая суровость пейзажей, их тонкая поэтичность и почти акварельная прозрачность (С. Грёнвалл, S. Grönvall, 1908—1975, и А. *Канерва*).

Т. Саллинен. «Голгофа». 1938. Атенеум. Хельсинки.

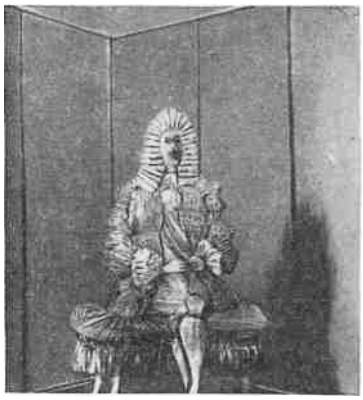
Э. Нелимаркка. «В дверях». 1918. Собрание Бексбакка. Хельсинки.

Крупнейшим творческим объединением послевоенной Ф. стала группа «*Призма*» (1956), в которую вошли художники основных художественных направлений этого времени. В традициях импрессионизма долгое время работала одна из старейших художниц Ф. Сигрид Шоман (S. Schauman, 1877—1979), постоянный участник выставок этого объединения. Членом «Призмы» был и ведущий представитель финского абстракционизма С. *Ванни*, автор ярких, отвлечённо-декоративных полотен и монументальных росписей. Наряду с Ванни характерными представителями абстракционизма, писавшими беспредметные композиции ещё в середине 1950-х гг., были Б. Карлстедт (B. Carl-

Р. Экелунд. «Таллинский порт». 1938. Собрание Бексбакка. Хельсинки.



Л. Сегерстроле. «Финляндия строит». Фреска в Государственном банке Финляндии в Хельсинки. 1943. Фрагмент.



Ю. Линнована. «Король-солнце». 1966. Атенеум. Хельсинки.

stedt, p. 1907), Э. Метер-Боргстрём (E. Mether-Borgström, p. 1917), Анитра Лукандер (A. Lucander, p. 1918), Р. Сандквист (R. Sandqvist, p. 1919), П. Стениус (P. Stenius, p. 1922), С. Фредриксон (S. Fredriksson, p. 1929) и П. Каурамяки (P. Kauramäki, p. 1929). Яркие по цвету, экспрессивные абстрактно-декоративные композиции создаёт Л. Алгрен (L. Ahlgren, p. 1929), увлечённо работающий в области декоративной графики и монументального искусства, в котором ищет синтез современных архитектурных форм и смелых колористических решений. Экспрессивные, полные внутреннего напряжения пейзажи и натюрморты писал Э. Энрот (E. Enroth, 1917—75). С сюрреалистическим искусством смыкаются произведения Ю. Линновары (J. Linnovaara, p. 1934).

С. Л. Лонка. «Июль 1975». Пастель.

Несмотря на сильные позиции авангардистских направлений, реалистическое искусство Ф. прочно сохраняет главенствующее положение в художественной жизни страны, продолжая и развивая традиции национальной школы. Пейзажная живопись по праву занимает одно из ведущих мест в современном изобразительном искусстве Ф. Строгой лаконичностью и структурной выразительностью формы отличаются мечтательные и грустные пейзажи Р. Экелунда, лирически проникновенны написанные в сумеречных тонах пейзажи В. *Виони*. Суровый облик скупой северной природы воссоздаёт в своих полотнах А. Канерва, ему же принадлежат нежные акварели, изображающие тонкие ветви прозрачных деревьев, болотные растения, первые весенние цветы. Экспрессивной выразительностью мазка, лаконизмом формы отмечены пейзажи С. Грёнвалла. Глубоко лиричны исполненные в технике пастели эпические ландшафты Сиркки Лисы Лонки (S. L. Lonka, p. 1943), нарядностью колорита отличаются пронизанные солнечным светом пейзажи О. Паюлахти (O. Pajulahti, p. 1944). Другую линию в развитии современного финского пейзажа представляет рационалистическое творчество М. Фавена (M. Favén, p. 1920), для картин которого характерны плоскостность, лаконизм и простота композиций, почти полное отсутствие светотени, а его живописная манера близка авангардистским течениям начала века.

О. Паюлахти. «Девочка у окна». 1975.

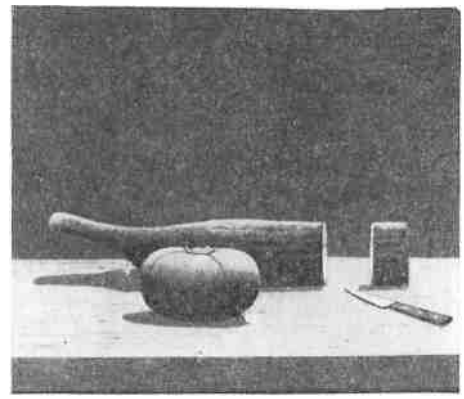
У. Койстинен. «Йоханна». 1956. Собрание Бексбакка. Хельсинки.

Жанровая живопись 1950—60-х гг. представлена творчеством М. Коллина, чьи небольшие, своеобразные по композиционным и колористическим решениям полотна отмечены чертами гротеска и наивного народного примитива. В области портретной живописи успешно работают У. Койстинен (U. Koistinen, p. 1917), А. Канерва, Эва Седерстрём (E. Cederström, p. 1909), Т. фон Боэм (T. von Boehm, p. 1916), Т. Райттила (T. Raittila, p. 1921).

Несмотря на то, что целый ряд современных финских живописцев, скульпторов и графиков продолжают работать в русле новейших модернистских течений (кинетическое и концептуальное искусство, «поп-арт», гиперреализм и др.), в 1970-х гг. в творчестве молодых финских художников возрос интерес к национальным культурным традициям и усилились реалистические тенденции. Руководствуясь идеями, провозглашёнными ещё в 1930-х гг. группой «*Киила*», они создают произведения на антивоенные и общественно-социальные темы, их волнуют проблемы международной солидарности с народами, борющимися за национальную независимость и спра-

Н. Хюттинен. «Хозяйка богатого хутора». 1972.

М. Каллиомяки. Из серии «Нарушители мира». Офорт. 1975.



П. Каскипуро. «Огурец, помидор и нож». Сухая игла, акватинта. 1972.

ведливость (М. Хейнонен, M. Heinonen, p. 1926; Р. О. Лайтасало, R. O. Laitasalo, p. 1929; К. Юльхя, K. Jylhä, p. 1939; Н. *Хюттинен*; Л. Ряйккёнен, L. Räikkönen, p. 1942; С. Марила, S. Marila, p. 1945).

В современном изобразительном искусстве Ф. сильные позиции занимает графика, сравнительно молодой вид художественного творчества, становление которого связано с именами А. Галлен-Каллелы, А. Эдельфельта и Х. Симберга. В круг творческих интересов финских графиков входят разные стороны жизни народа Ф., его трудовая и общественная деятельность. Они обращаются к злободневным проблемам современности и национальной истории, воспевают красоту родной природы (графическое творчество Л. *Сегерстроле*, Р. Харсти, R. Harsti, p. 1900; А. Ахо, A. Aho, p. 1904; Инна Коллиандер, I. Colliander, p. 1905; В. *Аскола*, Э. *Тантту*, Т. Кивихарью, T. Kivi-harju, p. 1912; Туликки *Пиетиля*, Ауне Микконен, A. Mikkonen, p. 1922; П. Лумикангас, P. Lumikangas, p. 1926; П. Каскипуро, P. Kaskipuro, p. 1930, и Элина Луканен, E. Luukanen, p. 1941). Прогрессивные финские графики создают произведения широкого общественного и гражданственного звучания, остро реагируя на злободневные политические события времени (политическая графика Т. *Тапиовары*; серия офортов «Нарушители мира», 1975, М. Каллиомяки, M. Kalliomäki, p. 1948; рисунок «Чилийский народ победит», 1974, С. У. Вестерлунд, S. O. Westerlund, p. 1945).

К. Шёстранд. «Куллерво разрывает пелёнки». Гипс. 1858. Атенеум. Хельсинки.

Финская скульптура, так же, как живопись и графика, особенно интенсивно развивалась во 2-й пол. 19 в. Крупнейшим представителем финского классицизма 1-й пол. 19 в. был Э. *Кайнберг*, ученик Ю. Т. Сергеля (см. *Швеция*). Он обратился к темам национальной истории и мифологии, но трактовал их иллюстративно и романтически идеализированно. Большое влияние на формирование национальной скульптурной школы оказал шведский скульптор

В. Рунеберг. «Психея и Амур». Мрамор. 1875. Атенеум. Хельсинки (слева). Й. Таканен. «Айно смотрит в море». Терракота. 1870—80-е годы. Атенеум. Хельсинки (справа).

Э. Викстрём. «Мольба». Мрамор. 1897. Атенеум. Хельсинки.

К. *Шёстранд*, долго живший в Ф., автор многочисленных памятников и портретных бюстов. В числе его учеников были В. *Руneберг* и Й. *Таканен*, представители академизма 2-й пол. 19 в. Портреты и памятники Рунеберга, его аллегорическая декоративная пластика, несколько холодная, отмеченная чертами внешней идеализации и возвышенной патетики, представляли официальную линию развития финского академизма. Простотой и непритязательностью естественного мотива обладали женские терракотовые статуэтки Таканена, долгие годы жившего в Италии. Аллегорические композиции на темы национальной истории, монументальные памятники, отличающиеся крепкой лепкой объёма, лаконичностью и пластической строгостью формы, создавал крупнейший финский скульптор рубежа 19 и 20 вв. Э. *Викстрём*. К «стилю модерн» примыкает манерная, отмеченная чертами салонной декоративности пластика В. *Валгрена*, автора небольших скульптурных групп, в которых заметно влияние О. Родена (см. *Франция*). К традициям народной деревянной скульптуры и резьбы по дереву обратились Э. *Халонен* (рельефы финского павильона на парижской выставке 1900), Х. Аутере (H. Autere, 1888—1967), автор рельефов на жанровые и религиозные темы с подчёркнутой выразительностью линейного рисунка и гротескной характеристикой образов, а также А. Касинен (A. Kaasinen, 1892—1970), небольшие, выполненные в духе народного примитива статуэтки и скульптурные группы которого отличаются своеобразием в трактовке традиционных для финского искусства крестьянских мотивов. В современной финской скульптуре эту традицию развивают В. Мякинен (V.Mäkinen, p. 1920), М. Хартман (M. Hartman, p. 1930) и Х. Виролайнен (H. Virolainen, p. 1936).

Х. Аутере. «Чиновник». Дерево. 1931. Здание парламента в Хельсинки.

В. Мякинен. «Домашняя гавань». Дерево. 1974. Турку. Фрагмент.

Инициатором и одним из организаторов Союза скульпторов Ф.(1910) был Ф. *Нюлунд*. Работая преимущественно в мраморе и граните, Нюлунд тонко чувствовал специфику материала, подчёркивал пластическую выразительность каменного блока. Особое место в развитии и становлении реалистической финской скульптуры 20 в. занимает творчество В. *Аалтонена*. Безукоризненное владение материалом, врождённое чувство пластики, дар монументалиста, высокое мастерство портретиста и медальера выдвинули Аалтонена в ряд крупных прогрессивных скульпторов современности. Идейная глубина его произведений, их органическое единство с окружающей архитектурной и природной средой, пластическая выразительность художественной формы, сочетающей мягкость моделировки с подчёркнутой чёткостью силуэта, оказали большое влияние на утверждение реалистических тенденций в финской скульптуре 1960—1970-х гг.

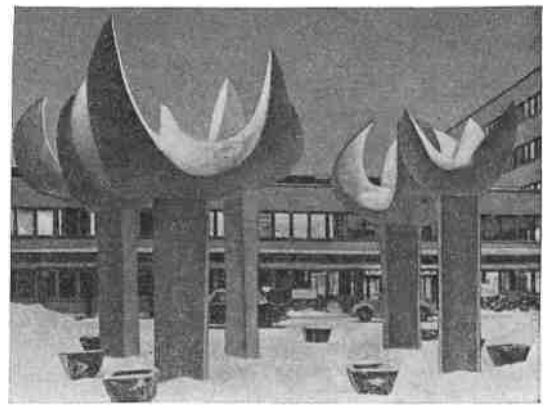
Ф. Нюлунд. «Бродяга». Гранит. 1927. Атенеум. Хельсинки.

В. Аалтонен. «Бегун П. Нурми». Бронза. 1924—25. Атенеум. Хельсинки.

Поиски новых художественных форм и оригинальных решений, не выходящих за рамки тради-

К. Вильхельмс. «Задумавшаяся». Бронза. 1946. Атенеум. Хельсинки.

А. Лоухисто. «Борьба». Бронза. 1951.



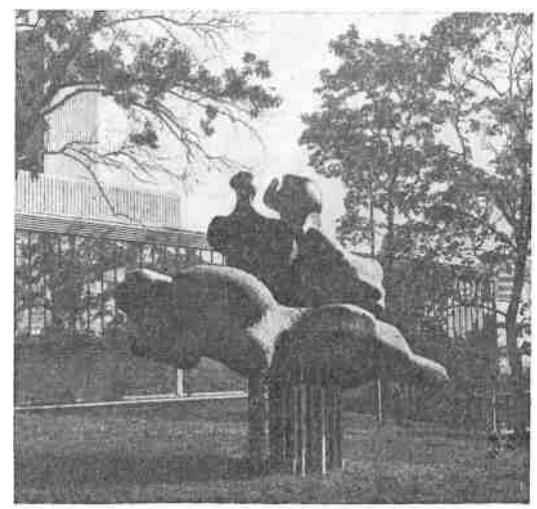
Л. Русувара. «Приветствие цветов». Цемент. 1973. Лахти.

ционной предметности, объединяют таких во многом противоположных мастеров, как Эсси *Ренвалл*, чьи детские и женские портреты полны очарования и красочно декоративны, монументалисты О. Яухиайнен (O. Jauhiainen, p. 1913; «Монумент рабочим» в Котке, Kotka, 1966) и А. *Тукиайнен*. Памятник Я. Сибелиусу, поставленный среди зелени парка Хесперия в Хельсинки (скульптор Эйла *Хилтунен*), вобрал в себя основные отличительные особенности монументально-декоративной скульптуры, по праву занявшей видное место в финском изобразительном искусстве рубежа 1960—70-х гг. В области монументальной пластики активно работают такие отличающиеся индивидуальным творческим почерком мастера, как Эйла Хилтунен, Р. *Утриайнен*, Х. Хяйвяоя (H. Häivöja, p. 1929), Лайла *Пуллинен*, Нина Терно (N. Terno, p. 1935; памятник М. Лассиле в Йоенсу, Joensuu, 1973), К. Юва (K. Juva, p. 1939), Лива Русувара (L. Ruusuvaara, 1937—75), О. Валтонен (O. Valtonen, p. 1929) и К. Таппер (K. Tapper, p. 1930). В декоративных скульптурных композициях используются различные материалы: нержавеющая сталь, алюминий, цемент, железобетон. Традиционный для Ф. гранит часто сочетается с бронзой и другими металлами. Эффектные пространственные композиции удачно вписываются в городской и парковый ансамбль, в них оригинально обыгрываются ди-

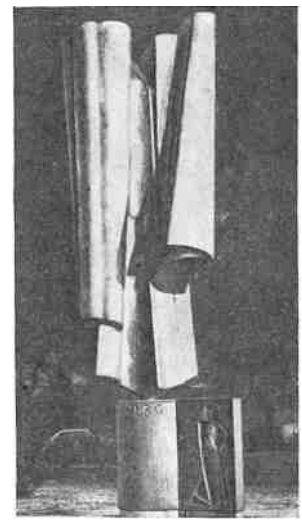
Н. Терно. Памятник М. Лассиле в Йоенсу. Бронза. 1973.

Л. Пуллинен. «Афродита из Арктики». Бронза. 1972. Собственность автора.

К. Юва. «Талия и Пегас» в Хельсинки. Бронза. 1970.



намичность и экспрессивная выразительность прерывистого силуэта, игра световых бликов на гладкой поверхности металла или пористого камня, органично соединяются предметные и беспредметные формы (фонтаны А. Тукиайнена, Р. Утриайнена, Т. Сакки, T. Sakki, p. 1930, и др.). Наряду с поисками новых, оригинальных декоративных решений для финской скульптуры 1970-х гг. характерно возрождение гражданской темы, особенно в творчестве представителей молодого поколения. Так, молодые финские скульпторы Т. Мартискайнен (T. Martiskainen, p. 1943; монумент «Восстание» в *Хельсинки*) и Э. Канносто (E. Kannosto, p. 1945; «Памятник красногвардейцам — участникам революции и гражданской войны в Финляндии в 1918 году» в *Лахти*) обращаются к революционному прошлому страны и создают монументальные образы большого общественного звучания. В области портретного жанра наряду с мастерами старшего поколения (Г. Финне, G. Finne, 1886—1952; С. Тохка, S. Tohka, 1911—58; О. Яухиайнен, А. Тукиайнен и др.) работают более молодые скульпторы (Р. Хейно, R. Heino, p. 1932; П. Контио, P. Kontio, p. 1933; Н. Терно). Мастера разных творческих почерков и направлений, объединённые любовью к жанру мелкой пластики, создают произведения, отмеченные пристальным интересом к повседневному быту, юмором, тонкой наблюдательностью и выразительностью пластической формы (М. Хови, M. Hovi, 1879—1962; К. Вильхельмс, C. Wilhelms, 1889—1953; Б. *Ренвалл*; Х. Конттинен, H. Konttinen, p. 1910; А. Лоухисто, A. Louhisto, p. 1918; Х. Кивиярви, H. Kivijärvi, p. 1931).



Р. Утриайнен. Памятник Иде Алберг в Хельсинки. Бронза, гранит. 1972.

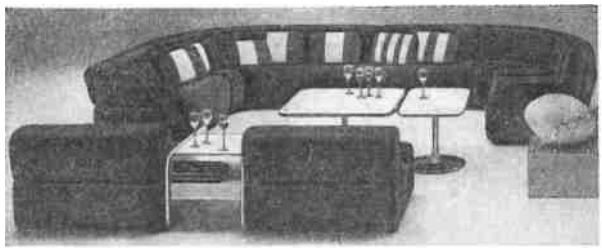
Р. Хейно. Портрет У. Пуссы. Бронза. 1971. Собрание Бексбакка. Хельсинки.

Традиционное для Ф. медальерное искусство, классическим примером которого является творчество Герды Квист (G. Quist, 1883—1957), развивается в работах ведущих скульпторов: В. Аалтонена, А. Тукиайнена, Э. Ренвалл, Р. Утриайнена и др. Поисками новых средств художественной выразительности отмечены произведения медальеров К. Рясянена (K. Räsänen, p. 1926), Х. Хяйвяои, Т. Сакки, Р. Хейно (автора памятных медалей в честь Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе, бронза, литьё, 1975, и в ознаменование 30-летия Договора о дружбе, сотрудничестве и взаимопомощи между Финляндией и СССР, бронза, чеканка, 1978) и К. Ювы.

Современный финский д и з а й н опирается на традиции, заложенные в нач. 20 в. Его пионерами были художник А. *Галлен-Каллела*, керамист А. Финч и архитектор Э. *Сааринен*. Финский дизайн развивается при постоянном взаимодействии двух ведущих тенденций: одна из них связана с модернизацией жизни, вкусов, художественной формы, другая — с обращением к архаическим формам народного ремесла, с поисками новых возможностей в использовании национальной традиции. Приближение к потребностям быта современного человека, стремление к уравновешенности, комфортабельности, конструктивной ясности и простоте решений определили своеобразие финского дизайна среди крупнейших европейских школ. В противовес геометрическим решениям «Баухауза» (см. *Германия*) финские дизайнеры тонко используют естественные свойства материала и его природные формы.

Х. Кивиярви. «Соломенная шляпка». Бронза. 1959. Собрание Бексбакка. Хельсинки.

К. Рясянен. «Ангел». Бронза. 1960.

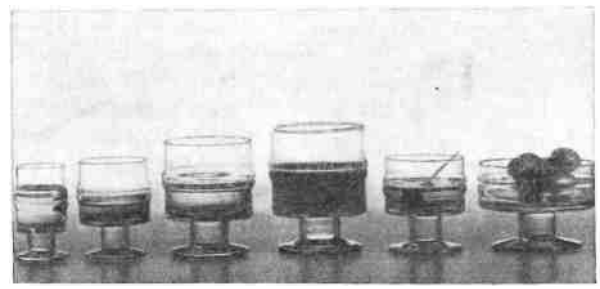


Э. Арно. Мебельный гарнитур.

Круг дизайнерских разработок в Ф. чрезвычайно широк — посуда, ткани, мебель, машиностроение (гл. обр. сельскохозяйственное). В области мебели и оборудования интерьеров (светильники, плафоны) интересны работы А. Аалто (табурет из прессованной берёзы, светильники, совместно с Элиссой Аалто, Е. Aalto), Э. Арно (Е. Aarno; сферическое кресло из пенопласта), И. Куккапуро (Y. Kukkapuro; кресло «Карусель 412», подвешенное на боковые опоры под подлокотниками). Заслуженной известностью пользуется серия кресел мастерской «Хайми-Ой», столы, стулья из коллекции «Вильгельмина», созданные по эскизам талантливого дизайнера И. Тапиовары (I. Tapiovaara, p. 1914).

Всемирную славу финскому дизайну принесли изделия из стекла и металла, созданные Т. Виркkалой (T. Wirkkala, p. 1915; «Стакан Тапио», вазы, подсвечники, ансамбль «Крылатое стекло», ножи с широким лезвием для масла, короткозубые вилки, неглубокие овальные ложки), а также Т. Сарпаневой (T. Sarpaneva, p. 1926; стекло, ткани) и др. Сохраняют своё значение традиционные формы финского дизайна: керамические изделия со стилизованным декором, нанесённым на естественный цвет глины (столовые наборы К. Франка, K. Franck, p. 1911; вазы Кюлликки Салменхары, K. Salmenhaara, p. 1915, и Ауне Симеа, A. Siimea, p. 1909), ткачество и ручное текстильное производство (Рут Брюк, R. Bryk, p. 1916; Дора Юнг, D. Jung, p. 1906, и др.). С задачами современного дизайна смыкается творчество финских художников-конструктивистов (В. Коптев, V. Kopteff, p. 1932; М. Куясало, M. Kujasalo, p. 1946).

Т. Виркkала. Сосуд для льда.



Т. Сарпанева. Изделия из рифлёного стекла.

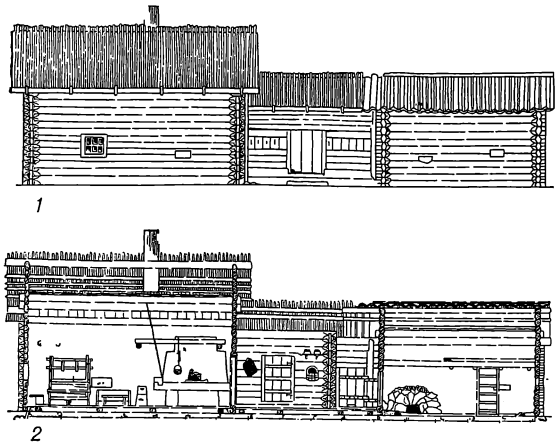
НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

Долгое время Ф. оставалась преимущественно крестьянской страной, что отразилось на характере и формах народного искусства. Его специфические особенности определялись тем, что страна делилась на две этнографические области — западную и восточную. Их различия складывались под воздействием многих факторов — экономических и социальных особенностей быта, разной ориентации культурных связей.

Крестьянское народное зодчество сохраняло традиционные черты вплоть до нач. 20 в. Деревянный срубный дом был удлинённых пропорций, с невысокой пологой крышей. Местные различия во внутренней планировке крестьянского дома отражались в формах очагов и печей. Из надворных построек наиболее интересны и разнообразны по формам т. н. клети-«айта» (aitta). Наряду с однокамерными клетями, на всей территории страны, исключая Ю.-В., распространились 2-этажные клети-«лухти» (luhti, lutti) с выступающей вперёд входной галереей второго этажа. Основными декоративными деталями клетей были козырьки над входом, кронштейны, несущие чердачную часть, профилированные выступы боковых балок; в 2-этажных клетях украшением служили галерея и её парапет.

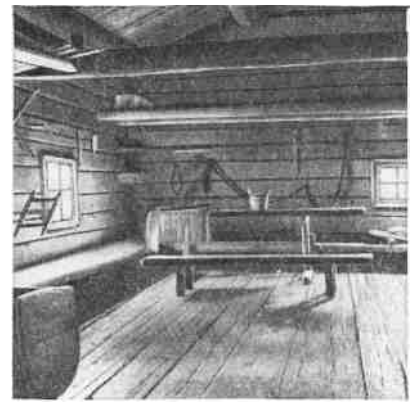
Крестьянские усадьбы включают в себя постройки, свободно сгруппированные вокруг открытого двора, иногда расположенные одной-двумя длинными цепочками. На Ю.-З. усадьба образует замкнутый 4-угольный двор, на крайнем Ю.-В., на границе с Карелией, жилые и хозяйственные помещения по типу сев. русских размещаются под одной крышей.

В 19 в. во внешнем облике крестьянских построек происходят значительные изменения, связанные с проникновением городского влияния и стилистических черт классицизма. Красно-корич-

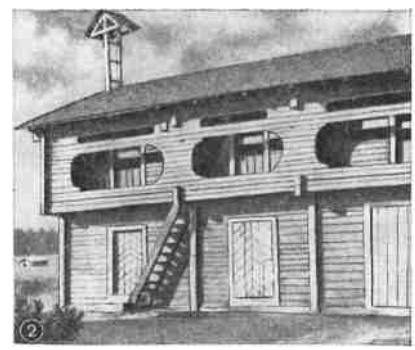


Крестьянский дом. 1. Схема. 2. Разрез.

невая окраска дощатой обшивки дома сочетается с контрастными, чаще белыми деталями — наличниками, фронтончиками окон, карнизами, угловой обшивкой дома. Ампир повлиял на пропорции, форму переплётов и наличников окон, оформление крылец, их колонок и парапетов, роль которых во внешнем облике крестьянского дома значительно возросла. В 19 в. на юге Ф. (Юж. Похьянма, южные Хяме и Усима) появляются 2-этажные дома с верхними парадными помещениями. В пограничных районах Юго-Вост. Ф. встречался 2-ярусный дом-двор русского типа с декоративными балкончиками светёлок и резными причелинами.



Интерьер крестьянского дома в Восточной Финляндии.



1, 2. Клети-«лухти».

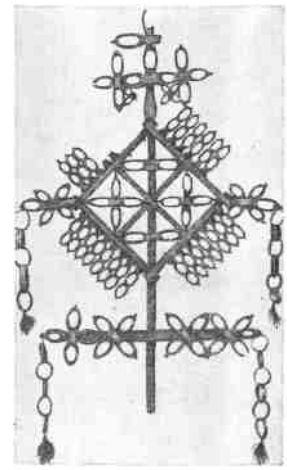
Характер интерьера и обстановка крестьянского дома вост. и зап. частей Ф. отражают традиционные различия в народной культуре этих областей. В Вост. Ф. долго сохранялись архаические формы мебели. Широко использовались естественные формы дерева, детали украшались углублённой резьбой и простой скульптурной профилировкой. Сохранялась неподвижная мебель — пристенные лавки, кровати, посудные полки, подвесные детские люльки. Характерна своеобразная форма стола с ножками, вырезанными из пня с корневищами или имеющими форму полозьев. Долго держалась старинная форма столешницы, расширяющейся к одному концу. К архаическим формам крестьянской мебели и народной архитектуры обратились в конце 19 в. представители профессионального искусства.

Интерьер крестьянского дома в Зап. Ф. формировался под сильным влиянием городской культуры. В форме и типах крестьянской мебели отражались влияния разных стилей — от готики и барокко до позднего ампира, проникавшие через го-

Хозяйственные постройки с мельницей (слева). Комплекс построек крестьянской усадьбы (справа).

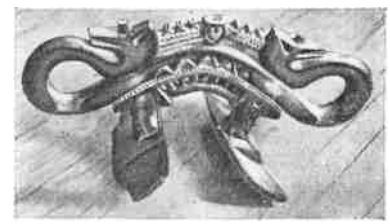
Крестьянский дом в Восточной Финляндии.

Деревянный стул и кресло-бочка. Национальный музей. Хельсинки.



Рождественский деревянный крест из Нярпьё. Национальный музей. Хельсинки.

родской и помещичий быт. Рано получили распространение различной формы деревянные кровати, в том числе 2-ярусные и раздвижные, стулья и кресла, разнообразные подвесные и напольные шкафы, угловые 3-гранные и 3-частные, и т. д. Мебель не только украшалась резьбой, но и покрывалась монохромной, а позже и полихромной росписью. Растительный орнамент, рокайльного типа букеты и гирлянды покрывали филенки дверей, навершия шкафов, спинки кроватей, корпуса часов. Расписывались сундуки и традиционные колыбели-качалки. Резьбой украшались различные предметы быта — коробы, футляры, формы для сыра, вальки, детали праздничной упряжи — клещи хомутов и седёлки. Резьба выполнялась ножом и была нескольких видов: клиновидная, желобковая, глухая плоскостная, рельефная и прорезная. Наряду с линейным и циркульным геометрическим орнаментом применялись сложные формы завитков, рогов, растительные мотивы и геральдические фигуры. Великолепными образцами искусства деревянной резьбы служат отличающиеся разнообразием типов и форм лопасти традиционных прялок и шпульницы.

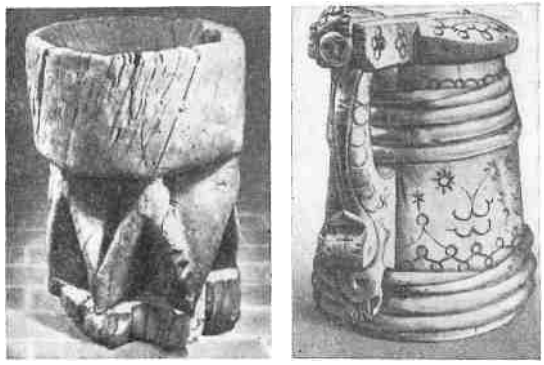


Часть деревянной упряжки с Аландских островов. Национальный музей. Хельсинки.

Финские мастерицы издревле славились декоративным ткачеством, особенно развитым в Зап. и Центр. Ф. Крестьянский дом украшали тканые одеяла, праздничные покрывала, занавеси на 2-ярусной кровати и настенные ковры. По технике ткачества различаются полосатые и клетчатые ковры «раану» (raanu), двойные с двухсторонним орнаментом «тякяня» (täkänä) и ворсовые «рюийю» (ryiju). Прославленные ворсовые рюийю с течением времени стали в Ф. подлинно народными. Рюийю имеют грубую льняную основу и шерстяной редкий или длинный ворс, ввязанный смирнским узлом. Первоначально скромная, близкая к естественному цвету шерсти расцветка рюийю становится более декоративной; простая асимметричная геометрическая орнаментика усложняется, типичными мотивами становятся тюльпаны, парные сердца, «древо жизни», стилизованные фигуры человека и животных, венки, надписи и т. д.

Деревянные прялки. Деталь. Национальный музей. Хельсинки.

В Юго-Вост. Ф. получила развитие многоцветная вышивка крестом и двусторонним швом, орнаменты которой отражают карельские и северорусские влияния. Вышивкой украшались различные детали одежды: грудь рубахи, борта кафтанов, ворот женской кофты, головные уборы.



Деревянная ступка для зерна (слева). Деревянная пивная кружка из Хаттулы (справа). (Оба — Национальный музей, Хельсинки.)

1. «Рюийю» из Оулайнена. 2. «Рюийю» из Лампи. (Оба — Национальный музей, Хельсинки.)

Вышитые или с тканым орнаментом и кружевом полотенца были неизменной принадлежностью юго-вост. крестьянского дома. Они вешались у рукомойника, на стене, у окон.

Искусство плетения кружев на коклюшках проникло в Ф. в 16 в. Основные центры плетения кружев были на З.— в окрестностях Раумы и Турку, и на В.— на Ю.-В. губернии Похьойс-Карьяле. В Вост. Ф. кружево сохраняло архаические черты, плетение отличалось плотностью расположения нитей и простой орнаментикой узора. Характерны цветные кружева — сине-красно-серые или сине-серо-белые. Окрестности Раумы стали центром изготовления кружев, обладавших сходством с нидерландским плетением. Кружево широко использовалось для украшения женских головных уборов.

Изделия из меди и железа — медные котлы, кофейники, кованые подсвечники, железные и медные оковки для сундуков — прочно вошли в быт финского крестьянства. Большим разнообразием отличались металлические украшения мужских поясов: оловянные литые бляшки, литые медные наборы в форме пряжек, звенящие подвески и т. д. Медники изготовляли женские медные и серебряные украшения: кольца, нагрудные фибулы, пуговицы, пряжки и подвески к поясам, а также кольца для ключей, игольники, украшения для ножен и т. д.

Кованые подсвечники. Национальный музей. Хельсинки.

Традиции народного искусства живы в современной Ф. Объединения народных мастеров и профессиональные художники широко используют богатое наследие финской крестьянской культуры.

Лит.: Общие работы.—ВИИ, т. 2, кн. 1, М., 1960, т. 6, кн. 1, М., 1965; ВИА, т. 4, М., 1966, т. 7, М., 1969, т. 10, М., 1972, с. 292—302, т. 11, М., 1973, с. 303—40; Финляндия в XIX столетии, изображенная в словах и картинах финскими писателями и художниками, СПБ, 1894; Tikkanen J. J., L'art moderne en Finlande, Hels., 1926; Okkonen O., Suomen taiteen historia, osa 1—2, Porvoo—Hels., [1945]; Wennervirta L., Suomen taidetta 1800-luvulla, 3 painos, [Porvoo], 1964; Saarikivi S., Suomen taidetta 1900-luvulla, Porvoo, 1952; Saarikivi S., Niilonen K., Ekelund H., Art in Finland, 4 ed., Hels., 1961 (текст на англ., франц. и нем. яз.); Rácz J.,Suomen keskiajan taideaarteita, Hels., 1960; его же, Art treasures of medieval Finland, Hels., [1961]; его же, Suomen renessanssin ja barokin taideaarteita, Hels., [1967]; его же, Saamelaista kansantaidetta, Hels., 1972; Rácz I., Peltola L., Suomen taidetta 1940—1975, Hels., 1977; «Bildende Kunst», 1977, № 8 (посвящен иск-ву Ф.).

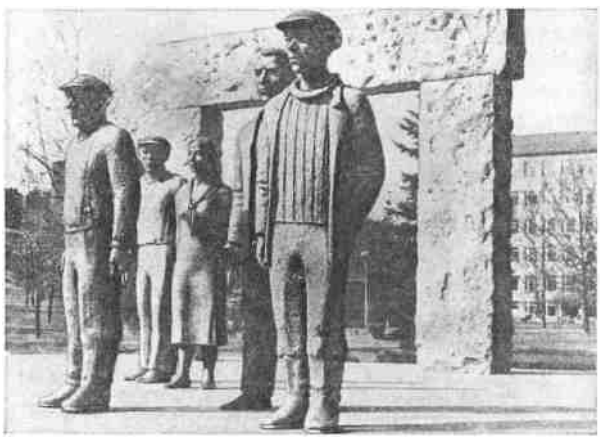
Архитектура. — Васильев Б., Платонов Г., Градостроительная практика и жилищное строительство в скандинавских странах, Л., 1960; Иконников А. В., Новая архитектура Финляндии, [М., 1972]; Paulsson T., Scandinavian architecture..., L., 1958; Wickberg N., Byggnadskonst i Finland, Hels., 1959; Suomen kirkot. Finlands kyrkor. Turun arkkihiippakunta, [t.] 1—3, Hels., 1959—64; Kauneimmat kirkkomme. Suomalaista kirkkoarkkitehtuuria keskiajalta nykypäivään. [Album], Jyväskylä, 1962; Becker H. Y., Schlote W., Neuer Wohnbau in Finnland, 2 Aufl., Stuttg., [1964]; Richards J. M., A guide to Finnish architecture, L., [1966]; Suhonen P., Neue Architektur in Finnland, Hels., [1966]; Salokorpi A., Modern architecture in Finland, L., 1970; Suomi rakentaa, 1965—1970, Hels., 1970.

Изобразительное искусство. — Выставка финского изобразительного искусства. Каталог, вступ. ст. А. Линдстрем, [М.], 1953; Тихомиров А., Выставка финского изобразительного искусства, «Искусство», 1954, № 2; Русаков Ю., Выставка финского эстампа, в сб.: Сообщения ГЭ, вып. 27, Л., 1966; Безрукова М., Произведения финских художников-реалистов в Москве, «Искусство», 1976, № 6; её же, Художественная жизнь Финляндии, «Искусство», 1979, № 4; её же, Финская живопись в Советском Союзе, «Художник», 1979, № 12; её же, Финская живопись 1750—1900 годов. К выставке в Москве и Ленинграде, «Искусство», 1980, № 4; Wennervirta L., Finlands konst från förhistorisk tid till våra dagar, Hels., 1926; Rinne J., Meinander K., Monuments médiévaux de l'art finlandais, Hels., 1930; Rinne J., Gotiikan ja renessanssin mestareita rakennusalalla Turussa, Hels., 1935; Nordman C. A., Västnyländska skulpturer från medeltiden, Hels., 1946; Les beaux-arts en Finlande. Bilan d'un siècle, Hels., 1949; Saarikivi S., Post-war painting and sculpture in Finland, «Studio», 1950, v. 139, № 687, p. 168—73; Nordman C. A., Medeltida skulptur i Finland, Hels., 1964; Erä-Esko A., Germanic animal art of Salin's style I in Finland, Hels., 1965; Sarajas-Korte S., Suomen varhaissymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma suomen maalaustaiteesta 1891—1895, Hels., 1966; Laitakari A., Suomen mitalit 1936—1968, Hels., 1969; Kuvataiteilijat Suomen kuvataiteilijoiden nenkilöhakemisto, Porvoo — Hels., 1972; Valkonen O., Maalaustaiteen murros Suomessa 1908—1914. Uudet suuntaukset maalaustaiteessa taidearvostelussa ja taidekirjoittelussa, Jyväskylä, 1973; Rasanen A. K., Punainen grafiikka, Hels., 1974.

Народное искусство. — Sirelius U. T., Suomen kansanomaista kulttuuria, [v.] 1—2, Hels., [1919—21]; его же, The ryijy-rugs of Finland, Hels., [1926]; Linnove A., Suomalaisen pitsinnypläyksen kehitysvaiheita 1500-luvulta 1850-luvulle, [Porvoo—Hels., 1946]; Pettersson L., Suomen kansanomainen rakennustaide, «Oma maa», 1958, № 4; Rácz I., Suomen kansantaiteen aarteita, 2 painos, Hels., [1967]; Bühler W., Suuri askartelukirja, 2. (3. pain.), 1971; Leppo M., Talonpoikaistalot — talonpoikaisarkkitehtuurin katoavaa Kauneutta, Porvoo—Hels., 1973.

ГОРОДА. АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

ЛА́ХТИ (Lahti) — г. в губ. Хяме, живописно расположен на берегу озера Весиярви, на склоне гряды Салпаусселькя. Получил статус г. в 1905. Застраивал-



Лахти. «Памятник красногвардейцам — участникам революции и гражданской войны в Финляндии в 1918 году». Бронза, гранит. 1976—78. Скульптор Э. Канносто.

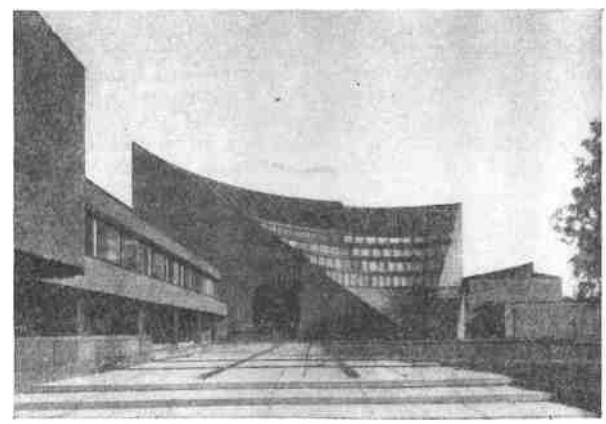
ся гл. обр. в 1940—70-х гг. Ратуша (1912, Э. *Саариненн*, нац. романтизм), Концертный зал (1957, К. и Х. *Сирен*), банк «КОП» (1963—67, В. *Ревелл*), церковь (1970, А. *Аалто*). Жилые р-ны: Руола (1969, О. Вахтера), Муккула (1969, бригада арх. из Хельсинки). Пам.: мемор. статуя «Мир» (гранит, 1950—52, В. *Аалтонен*), декор. скульпт. композиция «Приветствие цветов» (цемент, 1973, Л. Русувара), «Памятник красногвардейцам—участникам революции и гражданской войны в Финляндии в 1918 году» (бр., гранит, 1976—78, Э. Каннсто).

Гор. художеств. музей, осн. в 1949: колл. фин. живописи 19—20 вв. **Гор. историч. музей,** осн. в 1914: колл. декор.-прикл. иск-ва, крест. мебели, ремёсел, зап.-европ. иск-ва 15—18 вв.

О́ЛАВИНЛИ́ННА (Olavinlinna; швед.—Олофсберг, Olofsberg) — замок на о-ве в проливе Кюренсалми на озере Сайма, перед г. Савонлинна в губернии Миккели. Основан в 1477. Внешние бастионы отстраивались в 18 в.

О́ТАНИЕМИ, Эспо-Отаниеми (Otaniemi, Espo Otaniemi; швед.— Отнес, Otnäs),— автономный гор. р-н *Хельсинки*, расположен на С.-З. от центра столицы. Отделён от Хельсинки заливом Лаяхти. С 1963 включён в г. Эспо (Espoo, губ. Усима). Застраивается с 1952 по генеральному плану А. *Аалто* как городок Политехнического института, в комплекс которого входят: главное здание института (1958—65, А. Аалто), группа общежитий (1951—55, М. Мелакари, К. и Х. *Сирен*), церковь (1957, К. и Х. Сирен), спорт.

Отаниеми. Главное здание Политехнического института. 1958—65. Архитектор А. Аалто.



комплекс с крытой ареной (1952—54, А. Аалто), центр студенч. конгрессов «Диполи» (1960—66, Р. Пиетиля и Р. Пателайнен), клуб швед. студентов (Б. Линдфорс), б-ка (1969, А. Аалто), жилой комплекс Отахарью (1954—56, К. и Х. Сирен) и др. учебные, лабораторные и жилые сооружения.

Лит.: Иконников А., Хельсинки, Л., 1967.

СУ́ОМЕНЛИННА (Suomenlinna, швед. Свеаборг, Sveaborg) — б. крепость, расположенная на о-вах у входа в гавань, входит в состав *Хельсинки* (губ. Усима). Ныне — Центр иск-в скандинавских стран и Ф. (с 1978). Укрепления и основные ансамбли крепости возведены в 1748—92 по проекту адмирала А. Эренсверда, реконстр. в 1860—70, с 1925 — Военный музей А. Эренсверда (филиал Нац. музея). На о-ве Исо-Мустасари — церковь (1854, Э. Шёстрём; фасад — 1928), окруж. казармами (18 в.), замок «Эренсверд» (осн. в 1775). На о-ве Сусисари — гранитные форты, частично сохранившееся каре корпусов. На о-ве Кустанмиекка, соединённым с Сусисари перешейком, сохранились Королевские ворота (1754), ведущие с юж. оконечности о-ва внутрь укреплённого периметра. Сохранились редуты (18 в.). На о-ве Сяркка — система фортификаций (начата в 1749); позднее построены яхт-клуб и ресторан (1924, О. Каллио).

ТА́МПЕРЕ (Tampere; швед. Таммерфорс, Tammerfors) — г. в губ. Хяме, на перешейке между озёрами Пюхяярви и Нясиярви. Впервые упоминается в 1405. Статус г. получил в 1779. Быстро развивается с сер. 19 в. **Ц. св. Иоанна** (1902—07, Л. *Сонк*, нац. романтизм, в интерьере — росписи Х. *Симберга*, 1906). Вокзал (1939, Э. Сеппяля, Г. Флодин), ун-т (1960—67); больница (1955—62, Э. Хелама, В. Мартикайнен), школа «Сампола» (1962, Т. Пенттиля, К. Вирта); **церковь р-на Калев** (1959—66, Р. Пиетиля), стадион «Ратина» (1966, Т. Пенттиля). Мост Хяме в центре Т. близ пл. Хямеенкату украшен 4 фигурами (бр., 1927—1929, В. *Аалтонен*). Пам. А. Киви (1926—27, В. Аалтонен), «Текстильщица» (1957, Э. *Ренвалл*), фонтан «Дева Севера» (1913, Э. *Викстрём*), декоративный фонтан (сталь, 1969, Р. *Утриайнен*), фонтан «Пламя жизни» (бр., алюминий, 1972, Э. *Хилтунен*).

Гор. художеств. музей, осн. в 1927: колл. фин. живописи и скульптуры 19—20 вв. **Художеств. гал. Хиекка** (Hiekan taidemuseo), осн. в 1931: колл. фин. и зап.-европ. иск-ва, собрание монет и медалей. **Гор. музей,** осн. в 1970: колл. совр. фин. иск-ва. **Гор. музей совр. иск-ва,** осн. в 1964: колл. фин. и зап.-европ. совр. иск-ва.

Лит.: Tampereen kaupungin tilastollinen vuosikirja, 1—15 vuosik. 1948—1962, Tampere, 1948—63.

ТА́ПИОЛА, Эспо-Тапиола (Tapiola, Espoo Tapiola, швед. Хагалунд Hagalund), — авт. гор. р-н в 9 *км* к З. от центра *Хельсинки*, с 1963 включён в состав г. Эспо (губ. Усима). Застраивается по ген. плану (1952, Х. фон Херцен и О. Мейрман). Делится на три микрорайона. Дома башенного типа контрастно сочетаются с малоэтажной застройкой. Ансамбль центра составляют: адм. корпус, торговый комплекс, пешеходные пл. и бассейн (все — 1954—70, А. *Эрви*). Жилая застройка: сблокированные коттеджи для худож. (1953—54, А. Блумстедт), сборные дома (1953—55, К. и Х. *Сирен;* 1953—57, В. *Ревелл*), 8-этажные «точечные» дома (1959—1960, В. Ревелл), 3-этажные «точечные» дома (1955, М. Тавио), комплекс Сувикумпу (1969, Р. Пиетиля и Р. Пателайнен). Обществ. сооружения: две нар. школы (1957, В. Ревелл; 1957, К. и Х. Сирен), школа (1958—60, Й. Ярви), детский сад (1954, В. Ревелл), здание типографии (1964) и церковь (1965) — оба А. *Русувуори*.

Лит.: Иконников А., Хельсинки, Л., 1967.

Тапиола. Сблокированные коттеджи для художников. 1953—54. Архитектор А. Блумстедт.

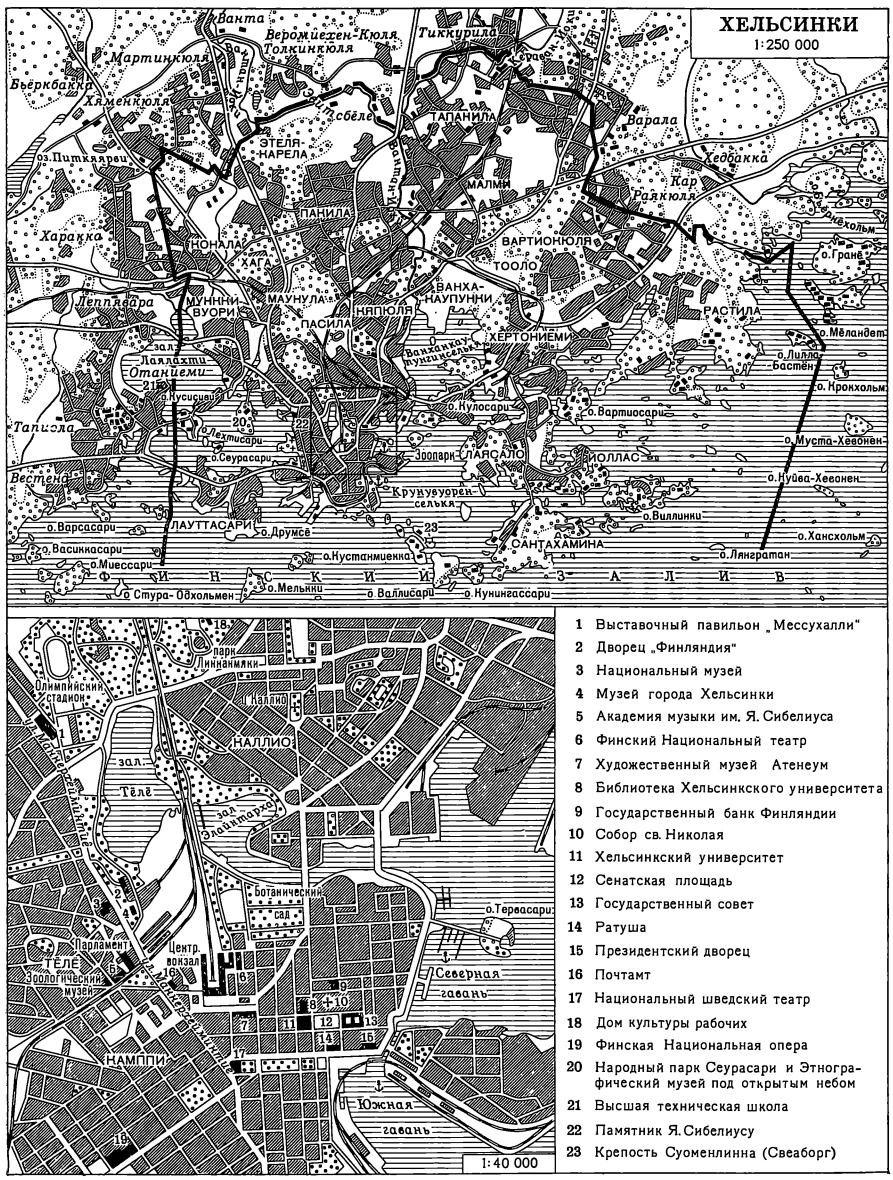
ТУ́РКУ (Turku; швед. Або, Åbo) — г. и порт на юго-западе Ф., у впадения р. Аура-Йоки в Балтийское море. Адм. центр губ. Турку-Пори. Возник на месте фин. торгового поселения Коройнен. Завоёван шведами в сер. 12 в. Первые упоминания о Т.— в 1154 в араб. источниках, в 1198 — в Новгородской летописи. Старейший ун-т (1640). С середины 13 в. центр шведской администрации в Финляндии. Прямоуг. планировка Т. сложилась в 19 в. (К. Л. *Энгель*), когда г. отстраивался после пожара 1827. Романский **собор** (1229—1300, первоначально 3-нефный, перестроен в 5-нефную базилику в 1460, мастер Петрус из Кимито, реставр., 1921—23, Э. *Брюгман*; перед собором — пам. М. Агриколе, бр., 1951, О. Яухиайнен), **замок** (1280, пристройки — 16—17 вв.), ц. св. Карины (13 в.). Руины епископского замка (14 в., разрушен в 16 в.), дер. аптека-музей на набережной Ауры (17 в.). Многочисл. ампирные здания, образующие целые кварталы в центре г. ст. здание Швед. ун-та (1802—16, К. Ф. Басси, К. К. Йёрвелль), ратуша (1810—11, К. Ф. Басси, перестроена в 1885, Ф. Шёстрём), Навигац. школа (1816—18, К. Л. Энгель), б. Трапский дворец (ныне гл. здание Швед. ун-та; 1831—33, К. Ф. Басси, П. И. Гиллих), Хьельский дворец (1831, П. И. Гиллих), Греко-католич. церковь (1846, К. Л. Энгель), здание Швед. театра (1830-е гг., П. И. Гиллих, К. Л. Энгель), торговая гал. на набережной Ауры (1830, П. И. Гиллих). Торговая гал. (1893—96, Г. Нюстрём, эклектика), **ц. св. Михаила** (1899—1904, Л. *Сонк*, нац. романтизм). Сооружения 20 в.: здание Фин. театра (1927—28, А. *Аалто*), здание газеты «Турун саномат» (1929—30, А. Аалто), гостиницы «Сеурахуоне» и «Хоспиц» (обе — 1928, Э. Брюгман), ц. св. Мартина (1931—33, Г. Вальрос, Т. Сора, конструктивизм), кинотеатр «Кинопаласти» (1936), больница (1935), б-ка Швед. ун-та (1935), церковь на кладбище (1938—1940) — все Э. Брюгман; комплекс Фин. ун-та (осн. в 1920, стр-во 1951—58, А. *Эрви;* перед зданием б-ки — аллегорич. скульптурная группа, 1961, В. *Аалтонен*), студенч. общежитие (Э. Брюгман), Концертный зал (1952, Р. В. Лукконен и др.; перед ним — пам. дружбы гг. Турку и Гётеборга «Дружба начинается», бр., 1951—55, В. Аалтонен), здание Фин. высшего коммерч. ин-та (1955—58, А. Эхойоки), Центр. университетская больница (1955—68, М. и Р. Ипюя), рабочий ин-т (1958, А. Эрви), театр (1960—62, Р. В. Лукконен, Х. Стенрос), банк «КОП» (1960—64, В. *Ревелл*), католич. ц. (1965—66, А. Санделин), адм. здание (1969, Р. В. Лукконен, Х. Стенрос), студенч.

городок (1969—72, Я. Сёдерлунд, Э. Валовирта), Дворец спорта (1967—70, М. и М. Яатинен). Пам.: историку Х. Г. Портану (бр., 1864, К. *Шёстранд*), губернатору П. Брахе (бр., 1888, В. *Рунеберг*), Петрелиусу (бр., Ф. *Нюлунд*), «Лилия Турку» на набережной Ауры (гранит, 1928, В. Аалтонен), И. Ю. Векселлю (бр., 1934, Ю. Липола), «Лебеди» у фонтана рядом с Художеств. м. (бр., 1959, И. Мянтюнен), фонтан «Дети» (бр., гранит, 1959, А. Виртанен), «Зимние мореплаватели» (бр., 1961, Р. *Утриайнен*), пам. «Дружба Турку—Ленинград» в парке Пуолала (бр., гранит, 1969, А. Лоухисто).

Гор. историч. музей, осн. в 1881: колл. мебели, оружия, ремёсел. **Художественный музей,** осн. в 1891: колл. фин. и зап.-европ. иск-ва. **Музей Вяйнё Аалтонена** (здание построено по проекту М. и Ирмы Аалтонен), осн. в 1967. **Музей Я. Сибелиуса** (здание построено в 1967, В. Бекман), осн. в 1926. **Музей «Этт Хем»** (Museo «Ett hem»), осн. в 1925: коллекции декоративно-прикладного искусства и ремёсел. **Музей ремёсел,** осн. в 1937: квартал старого Т., уцелевший после пожара 1827 (деревянные дома конца 18 — начала 19 вв.).

Лит.: Пилявский В. И., Турку, Л., 1974; Ruuth J. W., Åbo stads historia under medeltiden och 1500-talet, t. 1—4, Hels., 1909—23; Bilder ur Åbo stads kulturhistoria under 1800-talet, Åbo, 1952; Othman H., Turku. Åbo, Hels., [1953].

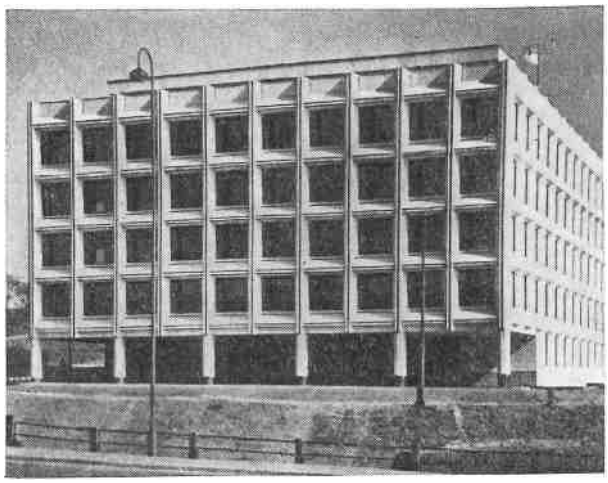
ХЕ́ЛЬСИНКИ (Helsinki; швед. Гельсингфорс, Helsingfors) — столица, культурный и пром. центр Ф. Адм. центр губ. Усима. Расположен на Ю. страны, на берегу Финского зал., занимает небольшой гранитный п-ов Эстнес, мелкие островки и шхеры, отделяющие бухты от открытого моря. Осн. в 1550 по указу швед. короля Густава I Вазы. Права и привилегии города получил в 1569. В 1641 перенесён на 5 *км* южнее, к оконечности п-ова Эстнес. Во 2-й пол. 18 в. Х. расширился благодаря стр-ву швед. крепости Свеаборг (*Суоменлинна*). После присоединения Ф. к Российской империи (1809) и создания Великого княжества Финляндского — столица Ф. (1812). Планомерная застройка велась с начала 19 в. по регулярному плану, разработанному комиссией под руководством Й. А. Эренстрёма (1808—17). Из ст. построек сохранился дом купца Сёдерхолма (1757).



1 Выставочный павильон „Мессухалли"
2 Дворец „Финляндия"
3 Национальный музей
4 Музей города Хельсинки
5 Академия музыки им. Я. Сибелиуса
6 Финский Национальный театр
7 Художественный музей Атенеум
8 Библиотека Хельсинкского университета
9 Государственный банк Финляндии
10 Собор св. Николая
11 Хельсинкский университет
12 Сенатская площадь
13 Государственный совет
14 Ратуша
15 Президентский дворец
16 Почтамт
17 Национальный шведский театр
18 Дом культуры рабочих
19 Финская Национальная опера
20 Народный парк Сеурасари и Этнографический музей под открытым небом
21 Высшая техническая школа
22 Памятник Я. Сибелиусу
23 Крепость Суоменлинна (Свеаборг)

В систему ансамблей **истор. центра** входят открытая к морю Торговая и замкнутая Сенатская пл. В облике старого Х. доминируют классицистич. постройки 1-й пол. 19 в.: Дворец президента республики (1814, П. Гранстедт), здание муниципалитета (1817—18), б. Сенат (1818—22), **собор св. Николая** (1830—52), **ун-т** (1828—32) с обсерваторией (1831—33) и б-кой (1831—1845), **«Старая клиника»** мед. ф-та (1830—38) — все К. Л. *Энгель*.

Во 2-й пол. 19 в. г. расширился за счёт зап. части п-ова и его юж. оконечности. Новые кварталы были созданы вокруг центра и к С. от него. «Рыцарский дом» (1856—62, Г. Хивитц), б. Дом сословий (1888, Г. Нюстрём), музей Атенеум (1885—87, К. Т. Хёйер), здание добровольного пожарного об-ва (1888, К. Т. Хёйер), Гос. архив (1886, Г. Нюстрём). Период нац. романтизма (1900—14) отмечен интенсивным стр-вом в пределах старого г.: **Фин. Нац. театр** (1901, О. Тарьянне; новая пристройка, 1954, К. и Х. *Сирен*), **здание телефонной компании** (1905—09, Л. *Сонк*), **Нац. м.** (1906—09, Э. *Сааринен*, Г. Гезеллиус, А. Линдгрен), страховые об-ва — «Похьола» (1901, Э. Сааринен, Г. Гезеллиус, А. Линдгрен), «Суоми» (1911, А. Линдгрен) и «Калева» (1913, А. Линдгрен); **церковь в районе Каллио** (1909—12, Л. Сонк),



Хельсинки. Фирма «Энсо-Гутцайт». 1960—62. Архитектор А. Аалто.

Центр. вокзал (1904—14, Э. Сааринен и др.). В 1920—1930-е гг. построены обществ. здания по ул. Маннерхейминтие: Универсальный магазин Стокмана (1926—31, С. Фростерус), почтамт (1939, Э. Линдрос, Й. Ярви), парламент (1924—31, Й. *Сирен*). Комплексы Олимпийского стадиона (1934—40, достраивался в 1952, И. Линдегрен, Т. Янтти) и «Олимпийской деревни» (квартал в сев.-вост. части Х.; 1938—40, Х. Экелунд, М. Вялликангас).

В 1940—50-е гг. Х. развивался в сев., сев.-вост. и зап. направлениях на материковой терр. и прилегающих о-вах. В конце 1960-х гг. началась реализация проекта планировки общегор. центра (проект 1961, А. *Аалто*; проект 1970, А. *Русувуори*). Предусмотрено развитие цепи ансамблей вдоль оси, идущей от историч. центра Х. в сев. направлении. **Дворец «Финляндия»** (1967—71, А. Аалто) — первый в системе ансамбля обществ. зданий, растянувшегося вдоль зап. берега залива Тёле. Ген. план Х. (1970) предусматривает создание, помимо гл. центра города, трёх периферийных центров, крупнейшим из которых станет Пасиля. Жилые комплексы и р-ны: «Новая Олимпийская деревня» (1951, П. Салома), т. н. «Дом-змея» (1951, И. Линдегрен), Маунула (1951—52, В. *Ревелл*, К. Петяйя, 1954—56, Х. Экелунд), Мунккиниеми (1952—54, А. Аалто), Мунккивуори (1962—65; центр р-на, А. Перная), Пихлаямяки (1962—65, Э. Корхонен, Л. Сильвеннойнен), Хакунила (1970, Б. *Лундстен*, Б. Кругиус), Сильтамяки (1967—72, П. Ахола), Варала (1970, Б. Лундстен). Застраиваются города-спутники Х.: *Тапиола* и *Отаниеми*. В 1940—70-е гг. построены обществ. здания: адм. здание «Раутатало» (1951—54), Дом культуры рабочих (1955—58), Гос. управление пенсионного обеспечения (1952—56), фирма «Энсо-Гутцайт» (1960—62)— все А. Аалто; гостиница «Палас» с торговыми помещениями (1949—52, В. Ревелл, совм. с К. Петяйя), нар. школа в р-не Мейлахти (1953, В. Ревелл, совм. с О. Сипари), новый корпус ун-та (1953—58, А. *Эрви*), гвардейские казармы (1955—62) и здание делового центра (1968) — оба В. Ревелл совм. с Х. Кастрен; школа в р-не Кулосари (1955, Й. Ярви); Муницип. управление социального обеспечения (1965) и банк «КОП» (1969) — оба К. и Х. Сирен; театр (1967, Т. Пенттиля; скульпт. группа «Талия и Пегас», бр., 1967—70, К. Ювa), новое здание страхового об-ва «Похьола» (1969, Х. Кастрен), подземная ц. Тайвалахти (1965—69, Т. и Т. Суомалайнен); «Дом книги» (1970, А. Аалто).

Пам.: Й. Л. Рунебергу (бр., 1885, В. *Рунеберг*), Александру II (бр., 1894, В. Рунеберг), собирателю нар. эпоса Э. Лёнроту (1902, Э. *Викстрём*), Ю. В. Снельману (1923, Э. Викстрём), А. Киви (бр., гранит, 1934—39, В. *Аалтонен*), «Три кузнеца» (бр., 1932, Ф. *Нюлунд*), поэту Э. Лейно (бр., 1953, Л. Леппянен); «Монумент сотрудничества» (бр., 1967, Х. Хяйвяоя), «Песня миру» (бр., 1968, Э. *Ренвалл*), «Восстание» (бр., гранит, 1970, Т. Мартискайнен); композитору Я. Сибелиусу (сталь, 1961—67, Э. *Хилтунен*), «Дочь балтийского моря» (пам. М. Талвио; бр., 1971, Л. *Пуллинен*), актрисе Иде Алберг (бр., гранит, 1972, Р. *Утриайнен*), «Аудитория» (бр., 1972, К. Ювa). Фонтаны: «Хавис Аманда» (1908, В. *Валгрен*), «Айно» (1912, Э. Викстрём).

Арх. музей, осн. в 1956: центр научно-исследоват. работы по проблемам совр. арх-ры. **Художеств. музей Атенеум** (Ateneumin Taidemuseo), осн. в 1863: колл. фин. и зап.-европ. иск-ва. **Нац. музей,** осн. в 1893 (в вестибюле — фрески А. *Галлен-Каллелы* на темы «Калевалы», 1928): этнографич. колл. **Художеств. музей А. Андерсона** (Amos Andersonin taidemuseo), осн. в 1965: колл. фин. и зап.-европ. изобразит. иск-ва, декор.-прикл. иск-ва, художеств. мебели, ремёсел. **Собрание Бексбакка** (Bäcksbacka) (Гор. художеств. колл.), осн. в 1976: колл. фин. иск-ва 20 в. **Гал. Марии Луизы и Г. Дидриксена** (Didrichsenin taidemuseo), осн. в 1965: колл. фин., совр. зап.-европ. иск-ва, а также иск-ва стран Африки и Азии. **Таможенный м.,** осн. в 1931: историко-этнографич. колл., флаги и др. **Музей-ателье худож. А. Галлен-Каллелы** («Тарваспя»; в Леппявара близ Х.), осн. в 1961. **Музей Сеурасари** (расположен под открытым небом в Национальном парке Сеурасари), осн. в 1909: дер. крестьянские усадьбы, церкви и др.

Хельсинки. Подземная церковь Тайвалахти. 1965—69. Архитекторы Т. и Т. Суомалайнен.

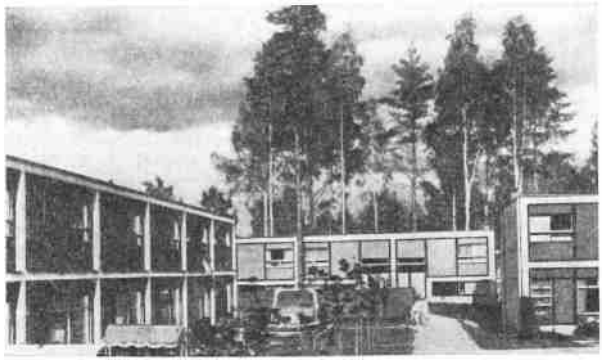
Лит.: Вознесенский А., Из Гельсингфорсской старины, Гельсингфорс, 1918; Иконников А. В., Хельсинки, Л., 1967; Helsinki. Helsingfors. Arkkitehtuuriopas, Hels., 1963.

ХЯМЕНЛИННА (Hämenlinna; швед. Тавастехус, Tavastehus) — г. на юге Ф. Расположен на берегу озера Ванаявеси. Административный центр губ. Хяме. Права города получил в 1639. Построен по плану 1777. Вырос вокруг замка Хяме (осн. в 1249, перестроен в 14 в.). Круглая церковь (1798, Л. Ж. Депре, классицизм; перестроена в 1837, Й. Стенбек), здание префектуры (1836, классицизм) на Рыночной площади.

Гор. музей, осн. в 1910: колл. материальной культуры Ф. с древности до 19 в., декор.-прикл. иск-ва, ремёсел, художеств. мебели. **Художеств. музей,** осн. в 1952: колл. фин. иск-ва.

В окр. Х.— сельские церкви в Хаттуле и Ванае (обе — 14—15 вв.). Близ Х.— парк-заповедник Ауланко, там же отель (1938, П. Блумстедт).

ЮВЯСКЮЛЯ (Jyväskylä) — адм. центр губ. Кески-Суоми. Расположен на берегу озера Ювясъярви. Осн. в 1837. Центр. часть Ю. сохранила планировку 18 в. Один из гл. центров развития совр. арх-ры Ф.



Ювяскюля. Жилой район Кортепохья. 1968—70. Архитектор Б. Лундстен.

Ювяскюля. Педагогический институт. 1950—53. Фойе с лестницей. Архитектор А. Аалто.

Рабочий клуб (1923—25), почтамт (1927—29), Педагогич. ин-т (1950—53), **комплекс зданий ун-та** (1952—1972) — все А. *Аалто*; профессионально-тех. школа (1951, К. и М. Петяйя); центр. больница Центральной Ф. (1950—54, Й. Седеркрёйц, Х. Райло); жилые р-ны Винтаниеми (нач. 1960-х гг., А. Аалто, Й. Ярви) и Кортепохья (1968—70, Б. *Лундстен*).

Музей Центр. Ф. (здание построено по проекту А. Аалто в 1959—61), осн. в 1931; объединённый истории. и художеств. музей: колл. нар. иск-ва и ремёсел. **Музей Алвара Аалто,** осн. в 1966 (здание построено по проекту А. Аалто в 1972—73): колл. фин. иск-ва 20 в.

В 18 *км* от Ю.— рабочий пос. Сяйнятсало (Säynätsalo) со зданием обществ. центра (1951—53, А. Аалто).

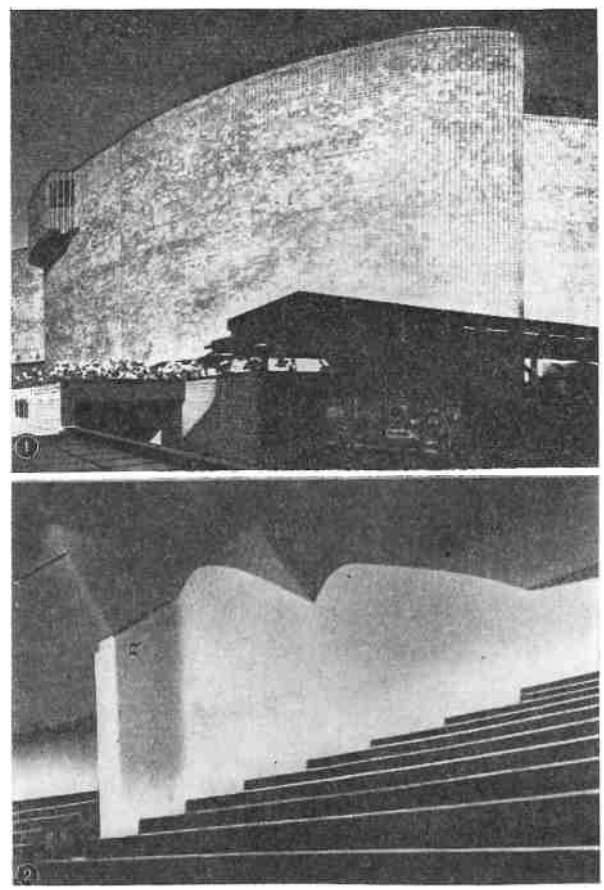
АРХИТЕКТОРЫ, ХУДОЖНИКИ

ААЛТО (Aalto), Алвар Хуго Хенрик (3. II. 1898, Куортане — 11. V. 1976, Хельсинки) — архитектор. Окончил Политехнич. ин-т в Хельсинки. Работал в 1923—27 в Ювяскюле, в 1927—33 — в Турку, с 1933— в Хельсинки. Работы — назв. в ст. *Лахти*, Люцерн (см. *Швейцария*), *Отаниеми*, *Турку*, Упсала (см. *Швеция*), *Хельсинки*, *Ювяскюля*, а также: павильоны выставки «700 лет Турку» (1929, совм. с Э. *Брюгманом*), санаторий в Паймио (1929—33), б-ка в Выборге (*РСФСР*; 1931—35), павильоны Ф. на Всемирных выставках в Париже (1937) и Нью-Йорке (1939), целлюлозная фабрика и пос. в Суниле (1936—39), вилла Майреа в Нормарку (1938—39), жилой комплекс в Кауттуа (1940), общежитие Массачусетсского ин-та технологии в Кембридже (США; 1947—49), жилой дом в Зап. Берлине (1955—57), вилла Карре в Базоше (Франция; 1956—59), церковь в Вуоксенниске (1957), культурный центр в Вольфсбурге (ФРГ; 1959—63), жилой дом в Бремене (ФРГ; 1958—63), гор. центр в Сейняйоки (1958—66), б-ка в Рованиеми (1965—68), «Дом Севера» в Рейкьявике (Исландия; 1965—68). В мастерской А. работали В. *Ревелл*, А. *Эрви* и др.

Соч.: Мастера архитектуры об архитектуре, М., 1972, с. 384—91; Gesamtwerks. Œuvres complètes, Bd 1—2, Z.,1963—71.

Лит.: Иконников А. В., Финский архитектор А. Аалто, «Архитектура СССР», 1961, № 7; Шильд Г., А. Аалто,

А. Аалто. Дом культуры рабочих в Хельсинки. 1955—58. 1. Общий вид. 2. Зрительный зал.



«Современная архитектура», 1964, № 3—4; Гозак А. П., Алвар Аалто, М., 1976; Labó G., A. Aalto, Mil., 1948; Neuenschwander E. and C., A. Aalto and Finnish architecture, L.— N. Y., [1954]; Gutheim F., A. Aalto, N. Y., 1960, Mosso L., A. Aalto, Hels., [1967]; Schildt G., Alvar Aaltos skulpturer, Hels., 1967; Alvar Aalto, Synopsis, Basel — Stuttg., 1970.

АА́ЛТОНЕН (Aaltonen), Вяйнё Валдемар (8. III. 1894, Марттила — 30. V. 1966, Хельсинки) — скульптор, живописец, театр. художник. Уч. в Рисов. школе

В. Аалтонен. Портрет Я. Сибелиуса. Мрамор. 1936. Атенеум. Хельсинки.

В. Аалтонен. «Гениус Монтанус» («Дух гор»). Диорит. 1961. Музей В. Аалтонена. Турку.

Об-ва поощрения худож. в Турку у В. *Вестерхолма* (1910—15), в Италии (1923), Франции и Англии (1923). Посетил Германию, СССР, Швецию. Работал в красном и чёрном граните, мраморе, широко использовал дерево, терракоту, бронзу. Произв.—назв. в ст. *Лахти*, *Тампере*, *Турку*, *Хельсинки*, а также: пять фигур для зала заседаний фин. сейма под девизом «Труд и будущее» (1930), пам. фин. переселенцам (гранит, 1938, Делавэр, США); «Марьятта» (бр., 1938, Музей В. Аалтонена, Турку), «Бегун П. Нурми» (бр., 1924—1925, Атенеум, Хельсинки), «Девы» (1917—41, в различных собр.), «Гранитный мальчик» (гранит, 1966, Музей В. Аалтонена, Турку); портреты — Марии Йотуни (мр., 1919, частн. собр.), В. Вестерхолма (гранит, 1925, частн. собр.), Я. Сибелиуса (мр., 1935, Дом-музей Я. Сибелиуса, Пори), А. Хеллакоски (диорит, 1946—50), «Гениус Монтанус» («Дух гор»; диорит, 1961) — оба в Музее В. Аалтонена, Турку). Театральные работы: декорации к трагедии А. Р. Ленормана «Глотатель снов» (1927), драмам Х. Ульсона «Пантомима моего сердца» (1928) и Т. Уильямса «Трамвай „Желание“» (1950).

Лит.: Цагарелли И., Вяйнё Аалтонен, М., 1961; Безрукова М., Крупнейший ваятель Финляндии, «Художник», 1977, № 7, с. 53—60; Okkonen O., Wäinö Aaltonen, 2 painos, Porvoo, 1951; Hakkila E., Wäinö Aaltonen, 2 painos, Porvoo, 1953.

АСКО́ЛА (Askola), Вильхо (р. 9. XI. 1906, Петербург) — график-пейзажист. Уч. в Рисов. школе Об-ва поощрения худож. в Хельсинки (1927—29). Живёт и работает в Нурмиярви. Графич. листы: «Из моего окна» (1950), «Озеро в Лаппи-Эби» (1958), «Стопеары» (1962), «Залив Тормуа» (1965), «Укатанная дорога» (1966), «Полдень» (1970) — все ксил.

Лит.: Безрукова М., Выставка произведений финских художников в Одессе, «Искусство», 1979, № 11; Выставка произведений Вилхо Аскола, Такани Райттила, Раймо Хейно. Каталог, М., 1979.

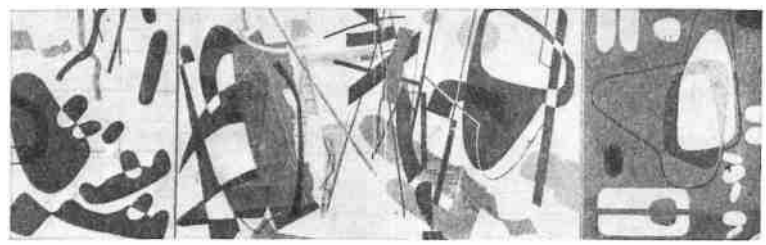
БРЮ́ГМАН (Bryggman), Эрик (7. II. 1891, Турку — 21. XII. 1955, там же) — архитектор. Окончил Политехнич. ин-т в Гельсингфорсе (1916). С 1921 жил и работал в Турку. Работы — назв. в ст. *Турку*, а также: павильоны выставки «700 лет Турку» (1929, совм. с А. *Аалто*), спорт. клуб в Виерумяки (1930—36), пос. Пансио, близ Турку (1946), водонапорная башня в Рихимяки (1951—1952).

Лит.: Mosso L., L'opera di Erik Bryggman nella storia dell'architettura finlandese, «Atti S. J. A.», 1958, dicembre.

ВА́ЛГРЕН (Vallgren), Вилле (15. XII. 1855, Порво — 13. X. 1940, Хельсинки) —скульптор, медальер. Представитель «стиля модерн». Уч. в Политехнич. ин-те в Гельсингфорсе (1874—1877), в Париже (1900—13). Испытал влияние О. Родена (см. *Франция*). Автор станковой и монумент.-декор. скульптуры, портретов, медалей. Произв.— назв. в ст. *Хельсинки*, а также: «Марьятта» (мр., 1886), «Айно» (гипс, 1888—89), «Каин» (гипс, 1890), портрет А. Эдельфельта (терракота, 1880-е гг.)— все в Художественном м., Турку; «Эхо» (мр., 1887), «Христос» (мр., 1890), «Весна» (серебро, 1895) — все в Атенеуме, Хельсинки.

В. Валгрен. «Эхо». Мрамор. 1887. Атенеум. Хельсинки.

ВА́ННИ (Vanni), Сам (р. 6. VII. 1908, Выборг) — живописец-монументалист. Уч. в Рисов. школе Об-ва поощрения худож. в Хельсинки (1927—28), в АХ во Флоренции (1929), у В. Аалтонена (1930). Монумент.-декор. росписи и мозаики: в Рабочем училище (1960) в Хельсинки, «Работа и семья» в Почтовом банке (1965) в Каппи, «В свете северного сияния» (1966) в Проф. школе в Лаппи; а также декор. работы «Композиция» (1957), «Контрапункт» (1960) и «Многомерные пространства» (1961) — все в Атенеуме, Хельсинки.



С. Ванни. «Контрапункт». 1960. Атенеум. Хельсинки.

Лит.: Kruskopf E., Sam Vanni — Ikkuna Eurooppaan, Espoo, 1978; Sam Vanni. Retrospektivinen nayttely. Retrospektiv utställning 1931—1978, Hels., 1978.

ВЕ́СТЕРХОЛМ (Westerholm), Виктор (4. I. 1860, Турку — 19. XI. 1919, там же) — живописец-пейзажист. Уч. в Рисов. школе Об-ва поощрения худож. в Турку (1874—78), в АХ в Дюссельдорфе (1878—86). Посетил Францию (1888—90), где испытал влияние импрессионистов. Преподавал в Рисов. школе Об-ва поощрения худож. в Турку (1904—19). Произв.: «Почтовая пристань в Эккёре» (1885, Художеств. м.,

Хяменлинна); «Октябрьский день на Аландских островах» (1885), «Аландские острова» (1896), «Церковь Кёкар на Аландах» (1908)— все в Атенеуме, Хельсинки; «Аландские острова» (1909, Художеств. м., Турку).

Лит.: Reitala A., Victor Westerholm, Hels., 1967 (Diss.).

ВИКСТРЁМ (Wikström), Эмиль (13. IV. 1864, Турку — 25. IX. 1942, Хельсинки) — скульптор. Уч. в Рисов. школе Об-ва поощрения худож. в Турку, затем в Гельсингфорсе (1881—83). Посетил Вену (до 1885), Париж (1888—90, 1892, 1897—1902), Италию. Автор станковой и монумент.-декор. скульптуры, портретов, медалей. Произв. — назв. в ст. *Тампере*, *Хельсинки*, а также: аллегорич. рельефы на фризе гл. фасада б. Дома сословий в Хельсинки (бр., 1897—1902), пам. Ц. Топелиусу (1907, Васа), портрет А. Галлен-Каллелы (бр., 1886), «Мольба» (мр., 1897), «Мать и дитя» (мр., 1900) — все в Атенеуме, Хельсинки; портреты М. Дальстрёма (мр., 1906) и В. Вестерхолма (бр., 1916) — оба в Художественном м., Турку; портрет П. Халонена (гипс, 1913, Художественный м., Лахти).

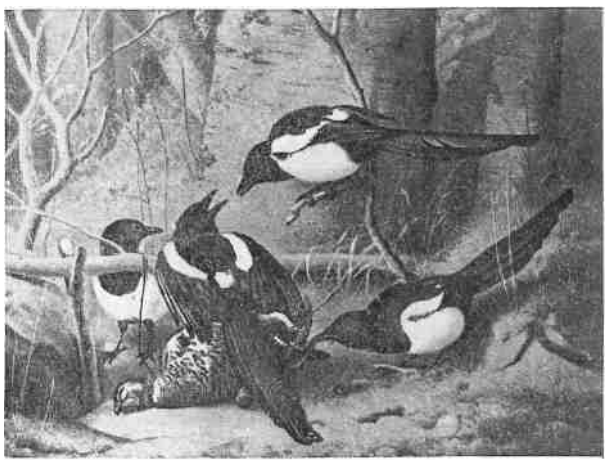
Э. Викстрём. Портрет А. Галлен-Каллелы. Бронза. 1886. Атенеум. Хельсинки.

Лит.: Suomalainen Y., Visavuoren mestari, Hels., 1948.

ВЙОНОЯ (Vionoja), Вейкко (р. 30. X. 1909, Уллава) — живописец. Уч. в Рисов. школе Об-ва поощрения худож. в Хельсинки (1936—38). Автор пейзажей, натюрмортов и монумент. росписей. Произв.: роспись в церкви Алпила (1964) в Хельсинки; «Окно» (1954), «Старая деревня» (1956), «Интерьер» (1959), «Ильмайоки» (1962) — все в Атенеуме, Хельсинки; «Интерьер» (1975), «Цветущая черёмуха» (1972) — оба в частн. собр.

ВРИГТ, Врикт, Райт (Wright) фон — живописцы, братья: 1) Магнус В. (13. VI. 1805, Хаминалахти — 5. VII. 1868, Гельсингфорс) — живописец, гравер. Произв.: «Холодное зимнее утро в Гельсингфорсе» (1868, Атенеум, Хельсинки). 2) Вильгельм В. (5. IV. 1810, Хаминалахти — 5. VII. 1887, Мариеберг, Швеция) — живописец, гравёр. Произв.: «Натюрморт» (1851, Атенеум, Хельсинки). 3) Фердинанд В. (19. III. 1822, Куопио — 31. VII. 1906, там же). Уч. в копенгагенской АХ и у Р. *Экмана* в Гельсингфорсе. Автор романтич. пейзажей, наивных жанр. и анималистич. картин. Произв.: «Гроза над Хаминалахти» (1857), «Цветы и птицы в саду» (1854), «Сова нападает на зайца» (1860), «Орёл со своей добычей» (1861), «Сороки у мёртвой куропатки» (1867), «Сельская идиллия» (1875) — все в Атенеуме, Хельсинки.

Ф. фон Вригт. «Сороки у мёртвой куропатки». 1867. Атенеум. Хельсинки.



Лит.: Lindström A., Taiteilijaveljekset von Wright, Hels., 1932.

ГАЛЛЁН-КА́ЛЛЕЛА (Gallen-Kallela), Аксели Валдемар (26. V. 1865, Пори—7. III. 1931, Стокгольм) — живописец, график, дизайнер. Представитель нац. романтизма в живописи. Уч. в Рисов. школе Об-ва поощрения худож. в Гельсингфорсе (1881—84), в академии Жюлиана в Париже (1884—89) у В. А. Бугро и Ф. Кормона. Испытал влияние Ж. Бастьен-Лепажа (см. *Франция*). Произв.: росписи павильона Ф. на Всемирной выставке в Париже (1900, тематич. повторение в вестибюле Нац. м. в Хельсинки, 1928); цикл росписей в погребальной капелле Юселиуса в Пори (1901—03); «Старуха и кошка» (1885, Художеств. м., Турку), «Первый урок» (1889, Атенеум, Хельсинки), «Пастух из Панаярви» (1892, частн. собр., Хельсинки),

А. Галлен-Каллела. «Весна». Этюд фрески в капелле Юселиуса в Пори. 1901—03. Атенеум. Хельсинки.

триптих «Легенда об Айно» (1891, Атенеум, Хельсинки), «Похищение Сампо» (темпера, 1896, Художеств. м., Турку); «Мать Лемминкяйнена» (1897), «Иматра зимой» (1893) и портрет А. М. Горького (1906) — все в Атенеуме, Хельсинки; портрет матери (1896, Нац. м., Стокгольм); офорты, илл. на темы «Калевалы» («Месть Йукахайнена», оф., 1903); илл. к роману А. Киви «Семеро братьев» (1906—07). Проект собств. дома (построен в 1913 в Леппявара, близ Хельсинки, ныне Дом-музей художника).

Соч.: Мастера искусства об искусстве, т. 5, кн. 2, М., 1969, с. 205—12; Boken om Gallen-Kallela, Hels., 1947.

Лит.: Левинсон А. Я., Аксель Галлен. Суждение о характере творчества и произведениях художника, СПБ, 1908; Безрукова М., Аксель Галлен-Каллела, «Искусство», 1965, № 4; [Wennerström L.], Akseli Gallen-Kallela, Porvoo, 1914; Okkonen O., Gallen-Kallela, Porvoo, 1949.

КАВЁН (Cawén), Алвар (8. VI. 1886, Корпилахти, губ. Кески-Суоми — 3.III.1935, Хельсинки) — живописец. Уч. в Рисов. школе Об-ва поощрения худож. в Гельсингфорсе, в Париже (1908—09, 1912). Преподавал в Рисов. школе Об-ва поощрения худож. в Хельсинки (1919—20; директор в 1920—22). Испытал влияние экспрессионизма. Писал натюрморты,

портреты, пейзажи, жанр. картины. Произв.: монумент.-декор. работы в школе Кайсаниеми (1929) и Нормальной школе (1933) в Хельсинки; «Натюрморт» (1914), «Река» (1920), автопортрет (1923), «У окна» (1930) — все в Атенеуме, Хельсинки.

Лит.: Alvar Cawén. Ateneumin Taidemuseo. Hämeenlinnan Taidemuseo. Turun Taidemuseo. Keski-Suomen Museo, Hels., 1978—79.

КА́ЙНБЕРГ (Cainberg), Эрик (4. X. 1771, Алаветели, губ. Васа — 31. III. 1816, Турку) — скульптор. Представитель классицизма. Уч. в Стокгольме у Ю. Т. Сергеля (см. *Швеция*). Автор аллегорич. монумент.-декор. и станковой скульптуры, медалей. Произв.: рельефы «Вяйнямейнен играет на кантеле» и «Густав Васа и принц Юхан принимают от Агриколы библию на финском языке» (1813, актовый зал ун-та в Турку). Медальоны: М. А. Калониус (гипс, 1796), портрет арх. Я. Рийфа (гипс, 1799) — оба в Атенеуме, Хельсинки.

Лит.: Wennervirta L., Suomen taiteen uranuurtajia, Hels , 1943.

КА́НЕРВА (Kanerva), Аймо (р. 19. I. 1909, Лахти) — живописец. Уч. в Центр. школе прикладного иск-ва (1931—34) и в Рисов. школе Об-ва поощрения худож. в Хельсинки (1934—35, 1937). Произв.: «Натюрморт» (1946), «Зимний пейзаж» (1951—52), «Автопортрет на красном фоне» (1952), автопортрет (1955) — все в Атенеуме, Хельсинки; портрет Ф. Э. Силлания; (1955, частн. собр.); «Мика Валтари» (1956), «Вяйнё Линна» (1962) — оба в Атенеуме, Хельсинки; «Ветка дикого розмарина» (акв., 1974), «Васильки» (акв., 1975), «Пейзаж Северной Карелии» (1976), «Канадская ель» (акв., 1976) — все в частн. собр.

Лит. Aimo Kanerva: suomalaista maisemaa etsimässä, [Espoo], 1977.

КОЛЛИ́Н (Collin), Маркус (18. XI. 1882, Гельсингфорс — 23. IX. 1966, Кауниайнен) — живописец. Уч. у Э. *Ярнефельта* в Рисов. школе Об-ва поощрения худож. в Гельсингфорсе (1904—05), в Париже (1905—06). Автор жанр. картин, выполненных в духе гротескового нар. примитива. Произв.: «Воскресенье в рыболовецком посёлке» (1914), «Утро в доме» (1916), «Больной мальчик» (1923), «Похороны» (1946) — все в Атенеуме, Хельсинки.

Лит.: Wennervirta L., Marcus Collin, Hels., 1925.

М. Коллин. «Воскресенье в рыболовецком посёлке». 1914. Атенеум. Хельсинки.

ЛАУРЕ́УС (Laureus), Александер (4. I. 1783, Турку — 21. X. 1823, Рим) — живописец, график. Представитель академизма. Уч. в АХ (1802—16) в Стокгольме, а также в Париже (1817) и Риме (1820—23). Автор мифологич., жанр. картин и пейзажей. Произв.: автопортрет (1805, Атенеум, Хельсинки), «Игра в карты» (1815, Нац. м., Стокгольм), «Рождественские танцы в Финляндии» (1816, Атенеум, Хельсинки), «Праздник св. Людовика в Париже» (1819, ун-т, Хельсинки).

Лит.: Leino K., Novimaalaaja A. Laureus..., 1908; Stjeruschantz F., A. Laureus..., 1914.

ЛУ́НДСТЕН (Lundsten), Бенгт (р. 1928, Хельсинки) — архитектор. Уч. в Политехнич. ин-те в Хельсинки. Работал помощником В. *Ревелла*. Работы — назв. в ст. *Хельсинки* и *Ювяскюля*, а также пассажирский павильон порта Лонгнес (1965).

НЮ́ЛУНД (Nylund), Феликс (15. V. 1878, Корпо, губ. Турку-Пори — 23. XII. 1940, Хельсинки) — скульптор. Уч. у Э. *Викстрёма* в Рисов. школе Об-ва поощрения худож. в Турку, в АХ (1898—1900) в Копенгагене. Испытал влияние О. Родена (см. *Франция*). Автор монумент.-декор. и станковой пластики. Произв.— назв. в ст. *Турку*, *Хельсинки*, а также: «Голова мальчика» (мр., 1913, Художеств. м., Турку), «Бродяга» (гранит, 1927) и «Женская голова» (гранит, 1933) — оба в Атенеуме, Хельсинки.

ПИ́ЙТИЛЯ (Pietilä), Туликки (р. 18. II. 1917, Сиэтл, шт. Вашингтон, США) — график. Уч. в Рисовальной школе Об-ва поощрения худож. в Турку (1933—36) и в Хельсинки (1936—1940). Преподавала в Школе фин. АХ в Хельсинки (1956—60). Произв.: «Порт» (оф., 1956), «Мост» (сухая игла, 1957), «Улица» (ксилография, 1959), «Остров Санторин» (цв. ксилография, 1960), «Бесконечность» (смеш. техника, 1966).

Л. Пуллинен. «Памяти М. Монро». Мрамор, бронза. 1966. Собрание М. Валтари. Хельсинки.

ПУ́ЛЛИНЕН (Pullinen), Лайла (р. 21. VII. 1933, Терийоки, ныне Зеленогорск, РСФСР) — скульптор. Уч. в Школе фин. АХ в Хельсинки (1953—56), в академии Пьетро Ваннуччи в Перудже (1958). Посетила Англию, Францию, СССР. Автор монумент. и станковой пластики; широко использует новые материалы. Произв.— назв. в ст. *Хельсинки*, а также: «Горячая впадина» (бр., 1966, Атенеум, Хельсинки), «Памяти М. Монро» (мрамор, бр., 1966, собрание М. Валтари, Хельсинки), «Афродита из Арктики» (бр., 1972, собственность автора).

РЕ́ВЕЛЛ (Revell), Вильо (25. XI. 1910, Васа — ноябрь, 1964, Хельсинки) — архитектор. Уч. в Политехнич. ин-те в Хельсинки (1928—37). Работал помощником А. *Аалто*. Работы — назв. в ст. *Лахти*, *Тапиола*, *Хельсинки*, а также: жилой дом в Васе (1950), текстильная фабрика в Ханко (1955), городская церковь в Васе (1964), муниципалитет в Торонто (см. *Канада*; 1958—65). В проектном бюро Р. работал Б. *Лундстен*.

Лит.: Гозак А., Трансформация европейского рационализма (Вильё Ревелл), в кн.: Архитектура Запада, [кн.] 1, М., 1972; Viljo Revell. Works and projects, N. Y.— Wash., [1966].

РЁНВАЛЛ (Renvall), Бен (3. IV. 1903, Суомусъярви, губ. Турку-Пори — 1979, Хельсинки) — скульптор. Уч. в Рисов. школе Об-ва поощрения худож. в Хельсинки (1927—32). Посетил Швецию (1930, 1937—38), СССР (1934), Италию и Данию. Преподавал в Школе фин. АХ в Хельсинки (1941—53). Автор произв. мелкой пластики. Произв.: надгробие в Кугосари (1941); «Полька» (дер., 1932), «Голод» (глина, 1933), портрет С. Ванни (бр., 1934), «Юный ангел» (бр., 1954), «Первое усилие» (бр., 1957—70), «Материнство» (бр., 1957), автопортрет (бр., 1959), «Первый шаг» (бр., 1959) — все в Атенеуме, Хельсинки.

РЁНВАЛЛ (Renvall), Эсси (3. X. 1911, Оулу — 18. X. 1979, Хельсинки) — скульптор. Уч. в Рисов. школе Об-ва поощрения худож. в Хельсинки (1930—32). Посетила Италию, Францию, Германию, Швецию, Данию (1937—38) и СССР. Автор монумент.-декор. пластики, портретов. Работает в мраморе и бронзе, широко использует цв. камень и металл. Произв.— назв. в ст. *Тампере*, *Хельсинки*, а также: «Мальчики из Котки» (бр., 1951, Котка); портреты — С. Хармая (бр., 1943), Тула-Марья (1945), М. Калониус (1952), «Голова мальчика» (1952) — все бр., Атенеум, Хельсинки; А. Вейстая (бр., 1968, Гор. собр. г. Тампере).

Э. Ренвалл. «Поэтесса Хельви Хямяляйнен». Мрамор. 1942. Издательство Вернер Седерстрём. Хельсинки.

Соч.: Nyrkit savessa, Hels., [1971].

Лит.: Безрукова М., Песня мира, «Советская женщина», 1965, № 10.

РИССАНЕН (Rissanen), Юхо (9. III. 1873, Куопио — 10. XII. 1950, Майами, шт. Флорида, США) — живописец. Уч. в Школе фин. АХ в Гельсингфорсе (1888—1889), Рисов. школе Об-ва поощрения худож. в Турку (до 1895), в петерб. АХ (1897—98) у И. Е. Репина (см. *РСФСР*). Испытал влияние символизма и экспрессионизма. Автор фресок, жанр. картин, эскизов для витражей. Произв.: портрет Укко Истолайнена (акв., 1897, собр. Р. Мериканто, Оулу), «У гадалки» (акв., 1899), «Слепая старуха» (акв., 1899), «Зимняя рыбалка» (1900, для фин. павильона на Всемирной выставке в Париже в 1900), «Поломойки» (1908) — все в Атенеуме, Хельсинки; «Омовение покойника» (акв., 1900, Художеств. м., Турку), «Воспоминание детства» (акв., 1902, Музей изобразит. иск-в, Будапешт), «Две девушки» (1916, ГЭ).

Лит.: Okkonen O., J. Rissanen, Porvoo, 1927; Pajastic E., Juho Rissanen «peintre des paysans», в кн.: Les beaux-arts en Finlande, Hels., 1949, p. 25—31; Valkonen O., Juho Rissanen oppivuodet 1896—1899, в сб.: Suomen taide. Vuosikirja. 1954—1955, Porvoo — Hels., [1956], s. 41—50.

РУ́НЕБЕРГ (Runeberg), Валтер (19. XII. 1838, Порво — 23. XII. 1920, Хельсинки) — скульптор. Представитель академизма. Сын поэта Й. Л. Рунеберга. Уч. у К. *Шёстранда*. Посетил Копенгаген (1858—62), Рим (1862—76), Париж (1876—93). Автор аллегорич. монумент.-декор. и станковой скульптуры, портретов. Произв.— назв. в ст. *Турку*, *Хельсинки*, а также: «Аполлон и Марсий» (мр., 1874), «Психея с орлом Юпитера» (мр., 1875), «Скорбящая Финляндия» (бр., 1883—1885), портрет Й. Л. Рунеберга (мр., 1861), портрет Н. А. Э. Норденшельда (бр., 1879) — все в Атенеуме, Хельсинки.

Лит.: Nordmann P., W. Runeberg. 1838—1918, Hels., 1918; Runeberg F., Brev till sonen Walter 1861—1879, Hels., 1971.

РУ́СУВУОРИ (Ruusuvuori), Арно (р. 1925, Хельсинки) — архитектор. Уч. в Политехнич. ин-те в Хельсинки. Работы — назв. в ст. *Тапиола*, *Хельсинки*, а также: церкви в Хювинкя (1961) и Хутониеми (1964), полицейское управление в Миккели (1968), реставрация церкви в Хяменлинне (1964), реставрация ратуши и примыкающих к ней ст. зданий в Хельсинки (1970).

СААРИНЕН (Saarinen), Элиель (20. VIII. 1873, Рантасалми — 30. VI. 1950, Блумфилд-Хилс, шт. Мичиган, США) — архитектор. Уч. в Политехнич. ин-те в Хельсинки. До 1923 жил в Хельсинки, с 1923— в США. С 1937 работал совм. с сыном Эро Саариненом (см. *США*). Работы — назв. в ст. *Лахти*, *Хельсинки*, а также: павильон на Всемирной выставке в Париже (1900, совм. с Г. Гезеллиусом и А. Линдгреном), домстудия в Виттреске близ Хельсинки (1902, совм. с Г. Гезеллиусом и А. Линдгреном); школа, музей и АХ в Блумфилд-Хилсе (1926—43) в США; проект технич. центра «Дженерал моторс» в Уоррене (шт. Мичиган, 1951—55, осуществлён Э. Саариненом, см. *США*). Проекты: Дворца мира в Гааге (1905), фин. сейма (1908), здания «Чикаго трибюн» в Чикаго (1922); ген. план Ревеля (ныне Таллин; 1913), план Большого Гельсингфорса (1915—18).

Соч.: The city: its growth, its decay, its future, N. Y., [1943]; Search for form, N. Y., [1948].

Лит.: [Кюсти О.], Архитектор Э. Сааринен [1873—1950]. Выставка, М., 1957; Christ-Janer A., Eliel Saarinen, Chi., [1948].

САЛЛИНЕН (Sallinen), Тюко (14. III. 1879, Нумес, губ. Похьойс-Карьяла — 18. IX. 1955, Хельсинки) — живописец, лидер фин. экспрессионизма. Уч. в Рисов. школе Об-ва поощрения худож. в Гельсингфорсе у А. Гебхарда и В. Блумстедта (1902—04, 1904—05), в Париже (1910, 1913—14). Автор жанр. картин, портретов, пейзажей. Произв.: автопортрет (1914), «Портрет фермерши» (1917), «Танцы в амбаре» (1917—20), «Распятие» (1938) — все в Атенеуме, Хельсинки; росписи в лицее (1936) и в женской больнице (1936) в Хельсинки.

Лит.: Vehmas E., T. K. Sallinen, expressioniste finlandais, в кн.: Les beaux-arts en Finlande, Hels., 1949; Bäcksbacka L., T. Sallinen, Hels., 1960; Saarikivi S., Sallinen, Hels., 1960.

СЕГЕРСТРОЛЕ (Segerstrole), Леннарт (17. VI. 1892, Тиккурила, губ. Усима— 11. IV. 1975, Порво) — живописец-монументалист, график. Уч. на художеств. ф-те ун-та в Гельсингфорсе (1910—11), в Копенгагене (1929). Автор фресок, мозаик, витражей, графич. серий. Произв.: росписи ц. в Реносари (1928), в театре в Порво (1935), ц. Христа (1928) и Гос. банке Финляндии (1943) в Хельсинки, в церкви в приходе Хамина (1960), «Райские птицы» (фреска в ратуше в Лунде, Швеция; 1968); графич. листы «Охота за тюленями» (1938) и «После бури» (1938), оба — сухая игла.

Х. Симберг. «Аксели». 1897. Музей в Похьянма.

Лит.: Die graphische Kunst in Finnland, Hels., 1956.

СИМБЕРГ (Simberg), Хуго (24. VI. 1873, Ха-

мина—11. VII. 1917, Эхтяри) — живописец и график. Уч. в Рисов. школе Об-ва поощрения худож. в Выборге (РСФСР) и в Гельсингфорсе (1893—95) у А. *Галлен-Каллелы* (1895, 1897). Посетил Швецию, Францию, Англию, Германию, Италию, США и Голландию. Испытал влияние символизма. Автор портретов, символич. полотен и рисунков, монументальных росписей. Произв.: фриз ц. св. Иоанна в Тампере (1906); «Аксели» (1897, Музей в Похьянма), «Мороз» (акв., 1895), «Крестьянин и смерть» (темпера, 1896), «Тётя» (1898), «Раненый ангел» (1903), «Мальчик, несущий гирлянду жизни» (эскиз для фрески, 1905), автопортрет (1914) — все в Атенеуме, Хельсинки; «Маляры» (1911, Художеств. м., Тампере), «Финская крестьянка» (1897, ГЭ).

Лит.: S a a r i k i v i S., Hugo Simberg. Elämä ja tuotanto, Porvoo — Hels., 1948; S a a r i k i v i S., Hugo Simberg, symboliste finlandais, в кн.: Les beaux-arts en Finlande, Hels., 1949, p. 32—36.

СИ́РЕН (Siren), Йохан (27. V. 1889, Илихярмя, близ г. Васа — 5. III. 1961, Хельсинки) — архитектор. Представитель неоклассицизма. Уч. в Гельсингфорсе в Политехнич. ин-те. Работы — назв. в ст. *Хельсинки*.

СИ́РЕН (Siren), Кайя (р. 1920) и Хейкки (р. 1918)— архитекторы; супруги. Уч. в Политехнич. ин-те в Хельсинки. С 1946 работают совм. Работы — назв. в ст. *Лахти*, *Отаниеми*, *Тапиола* и *Хельсинки*, а также: церковь в Оривеси (1961), школы в Хамине и Кеми (1962), жилой комплекс и торговый центр Сев. Тапиола (1964).

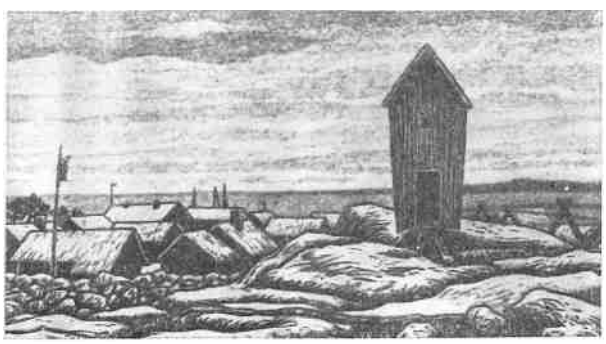
СО́НК (Sonck), Ларс (10. III. 1870, Кельвио — 14. III. 1956, Хельсинки) — архитектор. Уч. в Политехнич. институте в Хельсинки. Работы — назв. в ст. *Тампере*, *Турку*, *Хельсинки*, а также вилла на Аландских о-вах (1894).

ТА́КАНЕН (Takanen), Йоханнес (8. XII. 1849, Ала-Урпала, Виролахти — 30. IX. 1885, Рим) — скульптор. Представитель романтизма. Уч. у К. *Шёстранда* в Рисов. школе Об-ва поощрения худож. в Гельсингфорсе (1865—67), в АХ в Копенгагене (1867—73) у Г. В. Биссена. С 1873 жил в Риме. Автор аллегорич. религиозно-мифологич. скульптур. Произв.: «Айно смотрит в море», «Айно в лесу», «Сидящая женщина», «Утро» — все терракота, 1870—80-е гг., «Прикованная Андромеда» (мр., 1882) — все в Атенеуме, Хельсинки; «Амур и Психея» (мр., 1875, Художеств. м., Лахти), «Ревекка» (мр., 1877, Художеств. м., Тампере).

Лит.: A s p e l i n E., J. Takanen, Hels., 1891.

ТА́НТТУ (Tanttu), Эркки (р. 3. X. 1907, Выборг) — график и иллюстратор. Уч. в Школе прикл. иск-ва (1929—30) в Хельсинки, в АХ в Мюнхене (1934). Работал художником в издательствах «Вернер Сёдерстрём» (1926—32) и «Хаккапелитта» (1931—44). Произв.: «Лыжник» (1945), «Водоносы» (1948), «Рабочий стол» (1951), «Рыбачий посёлок» (1953), «Лес везут» и «Сплавщики» (оба — 1950-е гг.), «Лодки из Сицилии» (1953), «Лапландия» (1963), «Изгородь» (1966)— все ксил. Иллюстрировал более 40 книг, в т. ч. «Финские поговорки», произв. А. Киви, М. Йотуни, М. Лассилы и др. фин. писателей.

Э. Тантту. «Рыбачий посёлок». Ксилография. 1953. Атенеум. Хельсинки.

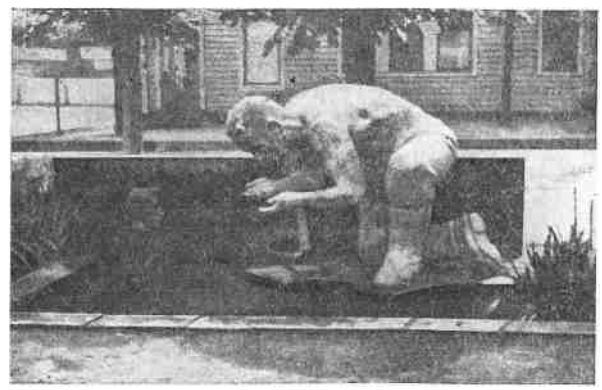


ТА́ПИОВАРА (Tapiovaara), Тапио (псевд. Т а п с а) (р. 7. XI. 1908, Сортавала, ныне в РСФСР) — живописец, график, монументалист. Уч. в Художеств.-пром. училище (1931—35), Рисов. школе Об-ва поощрения худож. (1935—36) и Свободном художеств. училище (1936—39) в Хельсинки. Посетил мн. страны Европы, Индию, Китай, Японию, СССР. Произв.: политич. графика, плакаты — «Первое мая» (1934), «Герника» (1937), «Забастовка металлистов» (1938), «Чили» (1973); портреты: А. Киви (1934), В. Маяковского (1937), А. Барбюса (1940) — все линогр.; стенные мозаики — «Освобождение солнца» (1962, Дом культуры рабочих, Хельсинки), «Сотворение Сампо» (1975, столовая металлургического завода, Рахе). Илл. к произв. финских писателей.

Лит.: Тапио Тапиоваара. Графика (вст. ст. Рясянен А. К.), Хельсинки, 1977.

ТОППЕ́ЛИУС (Toppelius), Михаэль (10. VIII. 1734, Оулу — 28. XII. 1821, там же) — живописец. Уч. в АХ в Стокгольме (1751—52) у Ю. Паша. Работал в области монумент.-декор. живописи: росписи в церкви в Палтамо (1786), алтарные картины и росписи церквей в Сауво и Похьянма.

Лит.: N e r v a n d e r E., Suomalainen kirkkomaalari Michael Toppelius ja hänen teoksensa, Hels., 1905; M ä h ö n e n R., Kirkkomaalari Mikael Toppelius, Hels., 1975.



А. Тукиайнен. Памятник Э. Салину в Пори. Бронза. 1955.

ТУ́КИАЙНЕН (Tukiainen), Аймо (р. 1. X. 1917, Оривеси, губ. Хяме) — скульптор. Уч. в Рисов. школе Об-ва поощрения худож. в Выборге (1938—39, 1940—41). Автор монумент., пам., скульпт. портретов. Произв.: пам. Э. Салину (бр., 1955) в Пори; «Голова воина» (мр., 1940), «Женская голова» (1945), портрет Товио Пеккинен (бр., 1956), «Игра в мяч» (1966) — все в Атенеуме, Хельсинки.

У́ТРИАЙНЕН (Utriainen), Раймо (р. 24. IX. 1927, Куопио) — скульптор. Уч. в Политехнич. ин-те в Хельсинки (1949—53), Рисов. школе Об-ва поощрения худож. в Турку (1947—48) и в Школе фин. АХ в Хельсинки (1953—56). Посетил Италию, Францию, Грецию, СССР. Автор монумент. и станковой пластики. Произв.— назв. в ст. *Тампере*, *Хельсинки*, *Турку*, а также: «Мальчик-газетчик» (бр., 1961, Куопио), декор. фонтан в Тампере (сталь, 1969); рельефы фасадов зданий в Лаппенранте (1965) и Альте (Норвегия; 1964—68).

ФИ́НБЕРГ (Finnberg), Густав (24. XI. 1784, Парайнен — 28. VI. 1833, Стокгольм) — живописец-портретист. Один из родоначальников нац. портретной школы. Уч. живописи в Турку и АХ в Стокгольме (1809—17). Портреты: проф. Я. Бунсдорфа (до 1827, ун-т, Хельсинки), М. Э. Фореус (1828, Художеств. м., Гетеборг); Г. Ф. Вреде (1826), К. Э. Лундгрена (1828) — оба в Атенеуме, Хельсинки.

ХА́ЛОНЕН (Halonen), Пекка (23. IX. 1865, Лапинлахти, губ. Куопио — 1. XII. 1933, Хельсинки) — живописец. Уч. в Рисов. школе Об-ва поощрения худож. в Гельсингфорсе (1886—92), в Париже (1891—92) у П. Гогена (см. *Франция*; 1894), в Италии. Испытал влияние символизма. Автор монумент. полотен на темы нар. жизни. Произв.: «Жнец» (1891), «Сплавщики леса» (1893), «Еда» (1899), «Возвращение с работы» (1905), «Ледоход» (1931) — все в Атенеуме, Хельсинки; «Охотник» (Музей зарубежного иск-ва Латв. ССР, Рига).

Лит.: Hämäläinen O., Pekka Halonen, [Porvoo], 1947; Lindström A., Pekka Halonen, Elämä ja teokset, Porvoo, 1957.

ХА́ЛОНЕН (Halonen), Эмиль (21. V. 1875, Лапинлахти, губ. Куопио — 6. XI. 1950, Хельсинки) — скульптор. Уч. в Рисов. школе Об-ва поощрения худож. в Гельсингфорсе (1896—98), в Париже (1899—1901, 1909, 1912), Италии (1901). Обращался к темам нар. фольклора, возрождал архаич. формы ср.-век. дер. скульптуры. Произв.: шесть рельефов для павильона Ф. на Всемирной выставке в Париже (дер., 1900, ныне в Нац. м., Хельсинки); «Объездчик оленей» (дер., 1899), «Марьятта» (дер., 1916), «Христос» (дер.) — все в Атенеуме, Хельсинки.

ХИ́ЛТУНЕН (Hiltunen), Эйла (р. 22. XI. 1922, Сортавала, ныне в РСФСР) — скульптор. Уч. в Школе фин. АХ в Хельсинки (1942—46). Посетила Францию, Бельгию, США и др. страны. Произв.— назв. в ст. *Тампере*, *Хельсинки*, а также: декор. скульптура в Нар. школе района Тайвалахти в Хельсинки (1957), «Лесной дух» (жел.-бет., бр., 1959, Художеств. м., Лахти); «Танец ла рюс» (медь, сварка, 1961, гал. Марии Луизы и Г. Дидриксена, Хельсинки).

Лит.: Schildt G., Finnische Bildhauerei, Frankf./M., 1970; Rácz I., Peltola L., Suomen taidetta 1940—1975, Hels., 1977.

ХО́ЛМБЕРГ (Holmberg), Вернер (1. XI. 1830, Гельсингфорс — 24. X. 1860, Дюссельдорф, ФРГ) — живописец-пейзажист. Уч. в Рисов. школе Об-ва поощрения худож. в Гельсингфорсе (1848—52) и в АХ в Дюссельдорфе (1853—56). Испытал влияние норв. пейзажной школы (особенно Х. Гуде, см. *Норвегия*). Произв.: «Летний пейзаж» (1854), «Вид из часовни Куру» (1858), «Ферма в Куру» (1859), «Гроза на озере Нясиярви» (1860), «Почтовая дорога в Хяме» (1860) — все в Атенеуме, Хельсинки.

Лит.: Aspelin E., W. Holmberg. Elämä ja teokset, Hels., 1890.

ХЮ́ТТИНЕН (Hyttinen), Нило (р. 3. II. 1940, Пуоланка) — живописец. Уч. в Школе фин. АХ в Хельсинки (1961—65). Работает в Оулу. Произв.: «Портрет III. Из серии „Развитые зоны“» (1970), «Небольшая повесть о развитых зонах II. Из серии „Чёрная комедия“» (акв., 1972, Атенеум, Хельсинки), «Хозяйка богатого хутора» (1972), «Дядя Ласси» (акв., 1977), «Южная Африка. Встреча» (1978).

Лит.: Безрукова М., Произведения финских художников-реалистов в Москве, «Искусство», 1976, № 6, с. 59—60; Riitta Pyysala Epäilykset olivat kauheat, mutta tèin lujasti töita, «Suomen kuvalehti», 3.2, 1978.

ШЁРВБЕК (Schjerfbeck), Хелена (10. VII. 1862, Гельсингфорс — 23. I. 1946, Сальтшёбаден, близ Стокгольма) — живописец. Уч. у А. фон Беккера и в Рисов. школе Об-ва поощрения худож. в Гельсингфорсе (1873—77), в Париже у Ж. Л. Жерома, Ж. Бастьен-Лепажа, П. Пюви де Шавана (все — см. *Франция;* 1883—1884). Посетила Германию (1886—87), Англию, Италию (1888—90). Изучала произв. Тициана (см. *Италия*), Д. Веласкеса (см. *Испания*), П. П. Рубенса (см. *Бельгия*). Испытала влияние символизма и экспрессионизма. Произв.: «Раненый солдат» (1880), «Бретонка» (1882), «Выздоравливающий ребёнок» (1888), «Рабочий» (1903) — все в Атенеуме, Хельсинки; «Читающая девочка» (1912, Художеств. м., Турку), серия автопортретов (1894, 1916, 1935, 1945).

Лит.: Appelberg H. och E., H. Schjerfbeck, Hels., [1949]; Ahtela H., H. Schjerfbeck, Hels., 1953.

ШЁСТРАНД (Sjöstrand), Карл (11. IX. 1828, Стокгольм — 14. II. 1906, там же) — швед. скульптор. Уч. у Г. В. Биссена в АХ в Копенгагене. С 1856 жил и работал в Ф. Посетил Мюнхен (1857—59), Рим (1859—1861). Преподавал в Рисов. школе Об-ва поощрения худож. (1863—81) в Гельсингфорсе. Автор монумент.-декор. скульптуры, портретов. Произв.— назв. в ст. *Турку*, а также: фриз вестибюля ун-та в Хельсинки («Песнь Вяйнямейнена», 1865), «М. Сковгор» (рельеф, гипс, 1855, Атенеум, Хельсинки), «Куллерво разрывает пелёнки» (гипс, 1858), «Амур» (гипс, 1868, Художеств. м., Тампере), «Смерть Куллерво» (гипс), «М. Агрикола» (гипс, 1877); портреты: Ф. Сигнея (мр., 1881), М. Вегелиуса (гипс, 1895), автопортрет (глина, 1893) — все в Атенеуме, Хельсинки.

Лит.: Tolvanen J., C. Sjöstrand, Porvoo, 1952.

ЭДЕЛЬФЕЛЬТ (Edelfelt), Альберт (21. VII. 1854, близ Порво — 18. VIII. 1905, Порво) — живописец. Уч. в Рисов. школе Об-ва поощрения худож. в Гельсингфорсе (1868—71) у Б. Линдхолма и Б. Рейнхолда, в АХ в Антверпене (1872—74), в Париже у Ж. Л. Жерома (1874). Начинал как историч. живописец, позднее обратился к портрету, пейзажу и быт. жанру. Произв.: «Шведский король Карл оскорбляет труп своего врага штатгальтера Флемминга в 1537» (1878), портрет матери (1883), «Бабы из Руоколахти» (1887), «Рыбаки с дальних островов» (1898), «Певица А. Акте»

А. Эдельфельт. «В море». Эрмитаж. Ленинград.

(1901) — все в Атенеуме, Хельсинки; портрет Л. Пастера (1885, ин-т Л. Пастера, Париж); «Прачки» (1893), «Борго» («Сосны»; 1898), «В море», «Сцена в детской» — все в ГЭ; монумент. панно «Торжественное открытие университета в Турку в 1640 году» (1904, актовый зал ун-та в Хельсинки).

Соч.: Hvad A., Edelfelt scrifvit, Hels., 1905.

Лит.: Тихомиров А., Выставка финского изобразительного искусства, «Искусство», 1954, № 2; Березина В. Н., Альберт Эдельфельт и его произведения в ГЭ и других музеях СССР, Л., 1963; Ahrenberg J., A. Edelfelt, Stockh., 1902; Wennervirta L., Ackté A., A. Edelfelt, Porvoo, 1944; Hintze B., A. Edelfelt, Hels.— Porvoo, [1953].

ЭКМАН (Ekman), Роберт (13. VIII. 1808, Усикаупунки — 19. II. 1873, Турку) — живописец. Уч. в АХ в Стокгольме. Посетил Италию (1840—44). Инициатор создания Фин. художеств. об-ва (1846). Автор документально-этнографических полотен на темы русско-шведской войны 1808—09, поэзии Й. Л. Рунеберга и нар. жизни. Произв.: фрески собора в Турку (1850—1854); «Старуха Лукева» (1838), «Итальянская цветочница» (1844), «Итальянская таверна» (1846), «Утренняя молитва» (1867), «Зимняя рыбалка около замка в Турку» (1872) — все в Атенеуме, Хельсинки; «Крета Хапасало играет на кантеле» (1868, Художеств. м., Турку); «Народный поэт Пентти Лютикяйнен читает свои стихи» (1848) и «Рассказы ветерана» (1846) — оба в частн. собр.; «Открытие сессии парламента в Порво в 1863» (1865, «Рыцарский дом», Хельсинки); «Сессия парламента в Порво в 1809» (1855—56, парламент, Хельсинки); алтарные картины в церквах Хельсинки, Аулу, Васы, Пори.

Лит.: Hintze B., Robert W. Ekman. En konsthistorisk studie, Hels., [1926].

ЭНГЕЛЬ (Engel), Карл Людвиг (3. VII. 1778, Берлин — 14. V. 1840, Гельсингфорс) — архитектор, представитель классицизма. Уч. в Берлине у Ф. Жилли (см. *Германия*). В 1809—14 — гор. арх. Ревеля, (ныне Таллин), в 1816 — гл. арх. комиссии по стр-ву Гельсингфорса, в 1814—16 работал в Петербурге, в 1816—40 — в Гельсингфорсе. Работы — назв. в ст. *Турку*, *Хельсинки*, а также усадьба в Вуойоки (1836).

Лит.: Meissner C., Carl Ludwig Engel, B., 1937; Carl Ludwig Engel. Katalog, B., 1970.

ЭНКЕЛЬ (Enckell), Магнус (9.XI. 1870, Хамина— 26. XI. 1925, Стокгольм) — живописец. Уч. в Рисов. школе Об-ва поощрения худож. в Гельсингфорсе (1889), в Париже (1891—94), Италии (1898), Испании (1900). Испытал влияние Э. Дега и П. Пюви де Шавана (оба — см. *Франция*). Автор монумент.-декор. росписей, витражей, аллегорич. и жанр. картин, портретов. Произв.: «Воскрешение» (1907—08) в ц. св. Иоанна в Тампере, витраж в церкви в Пори (1925); «Пробуждение» (1893), «Плетущий сети» (1894), «Испанские бродяги» (1900), «Перед зеркалом» (темпера, 1902) — все в Атенеуме, Хельсинки; портрет матери (1896, частн. собр., Хельсинки), автопортреты (1891, частн. собр., Тампере; 1901, частн. собр., Хельсинки).

Лит.: Puokka J., Magnus Enckell, в кн.: Les beaux-arts en Finlande, Hels., 1949.

ЭРВИ (Ervi), Арне (р. 1910, Таммела) — архитектор. Уч. в Политехнич. ин-те в Хельсинки. Работы — назв. в статьях *Тапиола*, *Турку*, *Хельсинки*.

ЯРНЕФЕЛЬТ (Järnefelt), Ээро (8. XI. 1863, Выборг— 15. XI. 1937, Хельсинки) — живописец. Уч. в Рисов. школе Об-ва поощрения худож. в Гельсингфорсе (1881), в петерб. АХ (1883—85), в академии Жюлиана в Париже (1886—91). Произв.: стенная роспись ун-та в Хельсинки (1916—20); портреты — проф. Ю. Р. Даниельсона-Кальмари (1896, Землячество губ. Хяме, Хельсинки), Я. Сибелиуса (1892, частн. собр., Хельсинки), И. Ф. Пальмена (1892, Атенеум, Хельсинки); «Хозяин и батраки» (1893, Художеств. м., Турку); «Подневольный труд» (1893), «Играющие дети» (1895)— оба в Атенеуме, Хельсинки; «Прачки на берегу» (1889, частн. собр., Хельсинки).

Лит.: Wennervirta L., Eero Järnefelt ja hänen aikansa 1863—1937, Hels., 1950.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Арх. ф-т при Политехнич. ин-те в Хельсинки, осн. в 1872. **Высшая художеств. школа** в Хельсинки. **Ин-т пром. иск-ва** в Хельсинки, осн. в 1842. **Рисов. школа Об-ва поощрения худож.** в Турку (осн. в 1846), Хельсинки и др. **Школа фин. АХ** в Хельсинки.

ОБЪЕДИНЕНИЯ. ОРГАНИЗАЦИИ

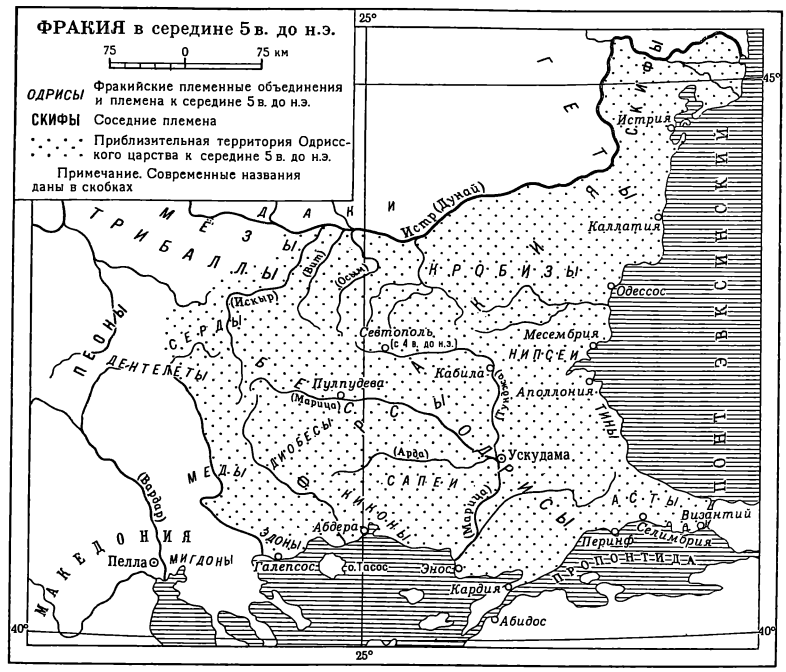
Финляндская АХ в Хельсинки, осн. в 1848. **Ассоциация художников Ф.** (Suomen Taiteilijaseura), осн. в 1864 в Хельсинки; объед. профессион. худож.; включает творческие союзы, Федерацию ассоциаций изобразительных иск-в. Периферийные об-ва художников входят в состав Центр. объед. художеств. организаций Ф. **«Друзья финляндского ремесла»** (Suomen käsityönystävät), осн. в 1879 в Хельсинки, с 1920 — акционерное об-во. Группа **«Киила»** (Kiila), осн. в 1930-х гг.; объединяет прогрессивных деятелей культуры и иск-ва: С. Грёнвалл, Т. *Тапиовара*, А. *Канерва*, М. Хейнонен, А. Лавонен, О. Мартикайнен, В. Форстрём, Р. Серестониеми, Р. Лайтасало, Р. *Утриайнен*, П. Каурамяки. **Музейная ассоциация Ф.** (Suomen Museo-liitto). **«Ноябрьская группа»**, осн. в 1916. В неё входили: Т. *Саллинен*, В. *Аалтонен*, Я. Руококоски, В. Розенберг, Р. Экелунд, М. *Коллин*, А. *Кавен*, Э. Нелимаркка и др. Группа **«Октябрь»**, осн. в 1933, выступала с выставками в 1934, 1945, 1948 и 1951. Объединяла худож. различных стилистических направлений (С. Грёнвалл, А. *Канерва*, М. Ласио, Х. Далман). **«Основная группа»** (Kantaryhmä), осн. в 1979, объединяет художников-реалистов. Группа **«Призма»**, осн. в 1956. Группа **«Септем»** (Septem), осн. в 1912. Объединяла худож.: М. *Энкель*, А. Финч, В. Томе, М. Ойнонен, Э. Теслеф, И. Оллила, Ю. *Риссанен*, А. Лаурен, У. Аланко и др. **Союз работников культуры Ф.** (Kulttuurityöntekijäin liitto), осн. в 1973, объединяет профессион. худож. и работников культуры, борющихся за демократизацию художеств. и культурной жизни Ф. Изд. ж. «Kulttuurivihkot» (с 1973). **Союз арх. Ф.** (Suomen Arkkitehtiliitto), осн. в 1892, объединяет дипломиров. арх. **Союз скульпторов Ф. осн. в 1910. Союз художников-декораторов Ф.** («Ornamo»), осн. в 1911; изд. ежегодник «Ornamo-book» (с 1927). **Финское художеств. об-во** (Suomen Taideyhdistys), осн. в 1846.

ПЕРИОДИКА

«Arkkitehti» («Архитектор») — ежемесячный ж., выходит с 1952 в Хельсинки; в 1947—51 выходил под назв. «Arkitekten». **«Taide»** («Искусство») — ж., выходит 6 раз в год в Хельсинки. **«Suomen taide»** («Финское искусство») — ежегодник по вопросам совр. изобразит. иск-ва; выходил до 1970 в Хельсинки.

Авторы: М. И. Безрукова (изобразит. иск-во), А. В. Иконников (арх-ра), А. А. Молчанов (древний период), Н. В. Шлыгина (нар. иск-во). Консультант М. Н. Соколов.

ФРАКИЙЦЫ



Фракийцы — индоевропейские племена, представлявшие собой в 1-м тысячел. до н. э. широко распространённую этническую общность, состоявшую из двух групп — собственно Ф. (южных Ф.) и гето-даков (северных Ф.). Первые занимали земли к Ю. от Дуная (гл. обр. на территориях современных Юго-Вост. Румынии, Болгарии, Сев. Греции и на С.-З. Малой Азии), вторые обитали в Карпато-Дунайском районе (гл. обр. на территориях современных Румынии и Молдавской ССР). Наиболее ранние сведения о Ф. содержатся в поэмах Гомера (12—8 вв. до н. э.). Относительно происхождения Ф. нет единой точки зрения. Одни исследователи считают Ф. древним местным населением Юго-Вост. Европы, другие полагают, что они пришли сюда из районов Верхнего Дуная. Существует мнение, что южнофракийская группа племён образовалась в процессе смешения древних местных обитателей (прафракийцев) с переселившимися в этот район в сер. 2-го тысячел. до н. э. с верховьев Дуная родственными им племенами.

В нач. 1-го тысячел. до н. э. общество Ф. находилось на стадии разложения первобытно-общинного строя. Начавшийся у Ф. процесс социальной дифференциации и образования классов ускорился под влиянием греческих городов-колоний, создававшихся со 2-й пол. 7 в. до н. э. на западном побережье Чёрного моря (Истрия, Каллатия, ныне Мангалия,— оба в Румынии; Одессос, ныне Варна, Аполлония, ныне Созопол, Месембрия, ныне Несебыр,— все в Болгарии). После вторжения во Фракию в конце 6 в. до н. э. персидских войск под предводительством Дария I усилилось стремление фракийских племён к объединению. Возникшее в нач. 5 в. до н. э. царство одрисов на протяжении столетия подчинило себе другие фракийские племена, жившие к Ю. от Дуная (тинов, гетов, бессов, кробизов и др.). Наивысшего могущества оно достигло во 2-й пол. 5 в. до н. э. при царях Терее, Ситалке и Севте I. С нач. 4 в. до н. э. началась междоусобная война между претендентами на царскую власть, которая позволила царю Македонии Филиппу II захватить в сер. 4 в. до н. э. значительную часть фракийских земель. В 3 в. до н. э. территория Фракии подверглась нашествию *кельтов* (см.), а с 1 в. до н. э.— римлян, которые создали здесь две римские провинции — Фракию и Мёзию. В эпоху Великого переселения народов (1-я пол. 1-го тысячел. н. э.) Ф. смешались с другими племенами и стали одним из этнических компонентов при формировании ряда современных народов (болгар, румын и др.).

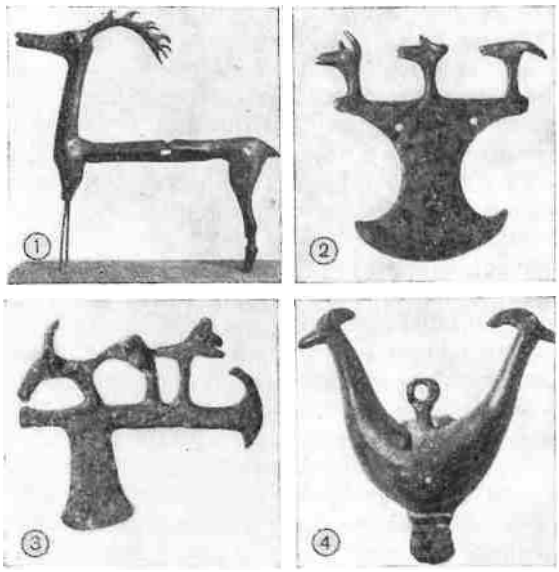
Принадлежность Ф. художественных памятников эпохи поздней бронзы (конец 2-го тысячел. до н. э.), обнаруженных в зоне их проживания, проблематична. В этом районе долго сохранялись художественные традиции бронзового века, характерные для многих областей среднего течения Дуная и севера Балканского полуострова, а также для Молдавии и Юж. Украины. Сведения об

этом периоде фрагментарны. В областях, заселённых гето-даками, наиболее ранними произведениями Ф. считают памятники, относящиеся к кругу гальштатских среднеевропейских культур (см. *Гальштатское искусство*). Среди этих культур здесь лучше всего изучена гавско-голиградская культура (11—8 вв. до н. э.; от пос. Гава на С.-В. Венгрии и пос. Голиграды в Тернопольской обл., УССР), распространённая на территориях современных Венгрии, Румынии, Словакии и в Закарпатской области УССР. Для этой культуры характерны как неукреплённые поселения, так и городища, часто расположенные в труднодоступных местах, углублённые в землю жилища, трупосожжения с захоронением праха в урнах. Посуда (миски, чаши, черпаки, крупные сосуды для хранения продуктов) богато декорирована «каннелюрами». Бронзовые оружие, предметы конской упряжи и украшения принадлежат к центральноевропейскому кругу. С ранними Ф. связывают также и культуру басараби (8—6 вв. до н. э.; от пос. Басараби, Basarabi, Олтения, Румыния), известную как на территории Румынии, так и в лесостепной Молдавии, Северной Болгарии и Восточной Сербии. Для неё типичны неукреплённые поселения с наземными жилищами из плетня, обмазанного глиной, погребения праха в урне или трупоположения с надмогильной насыпью. Типы оружия и украшений близки к восточногальштатскому кругу и отражают влияние *иллирийцев* (см.). В керамике сохраняются традиции местных культур эпохи бронзы. Наряду с грубой кухонной посудой распространена и несколько тяжеловесная по пропорциям нарядная столовая чернолощёная посуда (миски, бокалы, кружки) с декором в виде «каннелюр», а также с гравированным и штампованным геометрическим орнаментом (спирали, треугольники), нередко заполненным белой пастой. С культурой басараби связана по происхождению культура гетов, живших в низовьях Дуная. Она переживала расцвет в 4—3 вв. до н. э. и отражала тесные контакты с греческими городами-колониями западного побережья Чёрного моря, искусством *скифов* (см.) и южных Ф. Своеобразными чертами обладала и родственная ей культура даков, обитавших в горах Трансильвании (см. *Румыния*).

Памятники начала 1-го тысячелетия до н. э. на территориях, заселённых собственно Ф. (или южными Ф.), изучены слабо. Типы поселений здесь разнообразны. На низких и равнинных местах встречаются поселения на телях — жилых холмах, существовавших с начала эпохи бронзы. По берегам рек располагаются небольшие неукреплённые посёлки, а в горной местности (на сев. склонах Родоп, на Стара-Планине, Страндже и др.) — крепости, служившие поселениями и убежищами. Сложенные по-сухому из тщательно подогнанных друг к другу грубых камней, стены крепостей имеют, как правило, неправильные очертания и следуют рельефу местности (группа крепостей к Ю.-З. от Пловдива и к Ю. от Ботевграда). В кладку стен иногда включены большие валуны и естественные скалы. У входа в крепость часто расположен входной коридор. В ряде случаев вход обрамляется валунами. В крепости Киево-Кале близ г. Пештера находится дополнительное внутреннее укрепление. Систематического археологического исследования крепостей не проводилось. Найденный на их территориях керамический материал включает характерные для «фракийского гальштата» фрагменты сосудов, в т. ч. с резным и инкрустированным геометрическим орнаментом, фрагменты греческих краснофигурных и чёрнофигурных ваз, а также средневековую керамику. Ряд исследователей относит основание крепостей к концу 2-го— нач. 1-го тысячел. до н. э. и связывает их с древними Ф. Очевидно, многие крепости продолжали существовать на протяжении 1-го тысячел. до н. э. и в 1-й пол. 1-го тысячел. н. э., что затрудняет датировку сооружений.

На территории Болгарии к нач. 1-го тысячел. до н. э. относятся каменные гробницы-дольмены. Обычно они имеют погребальную камеру (длиной 2—2,5 *м*), ограждённую каменными плитами, в ряде случаев завершённую ложным сводом из нескольких крупных камней и покрытую курганной насыпью. Перед камерой обычно расположены преддверие и входной коридор-дромос. Ограбленные в древности захоронения сохранили только фрагменты керамики с гравированным и инкрустированным белой пастой простым геометрическим узором (круги с точками посредине, спиральные линии, ромбы, связанные между собой треугольники), близким к орнаменту, широко распространённому в эпоху бронзы и в начале железного века. Концом 2-го — нач. 1-го тысячел. до н. э. датируются скальные гробницы, прямоугольные или округлые в плане, часто со входными коридорами-дромосами. Встречаются и

Глиняный сосуд с орнаментом в виде шнура и зигзагов. Из Долно-Сахрене. Начало 1-го тысячелетия до н. э. Городской исторический музей. Казанлык.

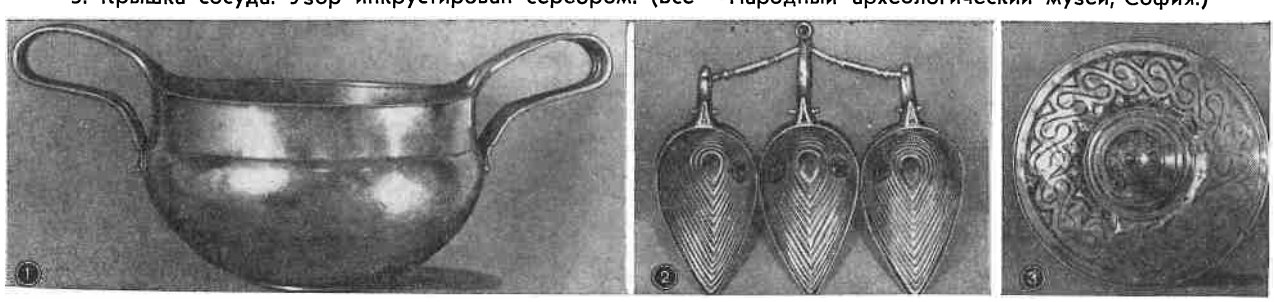


1. Фигурка оленя из Севлиево. 7 в. до н. э. 2. Топор. 10—7 вв. до н. э. 3. Топор из Стара-Загоры. 10—7 вв. до н. э. Окружной исторический музей. Стара-Загора. 4. Топор-амулет. Из Рильского монастыря. 8—7 вв. до н. э. Церковный историко-археологический музей. София. (№№1—4 — бронза; №№ 1, 2 — Народный археологический музей, София.)

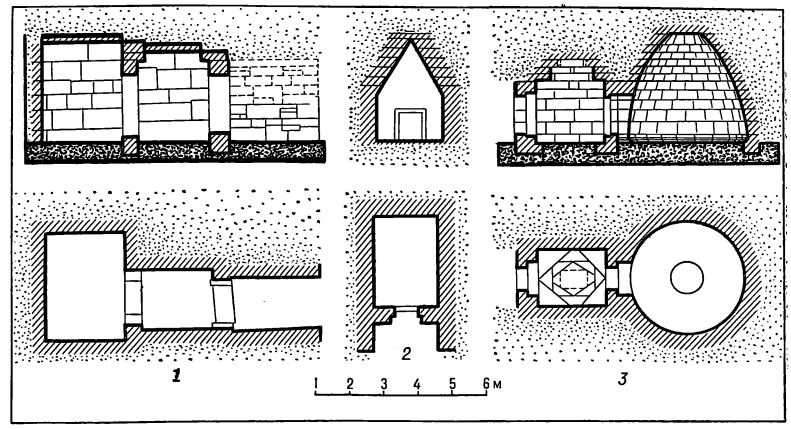
ниши, выдолбленные в скалах (очевидно, служившие для погребения праха умершего). Погребальные памятники Болгарии конца 2-го — нач. 1-го тысячелетий до н. э. близки аналогичным сооружениям Малой Азии и Черноморского побережья Кавказа, а также Древней Греции т. н. крито-микенского периода (см. *Крито-микенское искусство*, *Эгейское искусство*). Среди единичных памятников нач. 1-го тысячел. до н. э., обнаруженных в зоне расселения южных Ф., особое место занимают ритуальные бронзовые топоры с обобщёнными скульптурными изображениями голов или фигур животных (барана, быка, оленя, коня, птицы). Как правило, они украшают верхнюю часть железного скипетра, служившего, очевидно, знаком царской власти. В характере изображений наряду с гальштатскими традициями прослеживается влияние Древней Греции и Малой Азии. К 10—7 вв. до н. э. относятся приземистые трёхногие сосуды и широкогорлые низкие чаши с высоко поднятыми над краем удлинёнными ручками и с полосой штампованного геометрического орнамента у горла. Подобные формы сосудов известны на С. Балканского полуострова начиная с 4-го тысячел. до н. э. Уникален клад золотых вещей из Вылчитрына, близ Плевена (Народный археологический музей, София), не имеющий аналогий среди художественных памятников этого времени. Его датировка колеблется между 13—12 и 8—7 вв. до н. э. Клад включает наряду с широкогорлой двуручной вазой и одноручным кубком, формы которых часто встречаются среди керамических изделий этого времени, оригинальную трёхчастную вазу из скреплённых между собой яйцевидных по очертаниям сосудов и несколько крышек от сосудов, украшенных спиралевидным орнаментом, инкрустированным серебром. Набор предметов, имевший, вероятно, культовый характер, отличается строгостью форм и сдержанностью нарядной изысканной орнаментации, высоким уровнем технического исполнения. Те же черты присущи и золотому сосуду из квартала Казичене в Софии (10—7 вв. до н. э., Народный археологический музей, София) с вертикальными «каннелюрами» на округлой нижней части и горизонтальными бороздками на горле. Эти произведения, по-видимому, можно считать одними из наиболее древних образцов фракийской торевтики.

Подъём культуры южных Ф. относится к концу 6 — нач. 3 вв. до н. э. и связан с эпохой расцвета фракийского государства. Обширная торговля с греческими городами Черноморского побережья, с Малой Азией и Грецией, контакты с племенами Зап. и Вост. Европы приводят к проникновению в культуру Ф. многообразных художественных влияний. Существенное воздействие на развитие искусства Ф. оказывали тесные связи с племенами Северного Причерноморья (см. *Скифы*). В зоне обитания южных Ф. обнаружено большое число курганов племенной аристократии

Золотые сосуды клада из Вылчитрына. 13—12 или 8—7 вв. до н. э. 1. Двуручный сосуд. 2. Трёхчастный сосуд. 3. Крышка сосуда. Узор инкрустирован серебром. (Все — Народный археологический музей, София.)

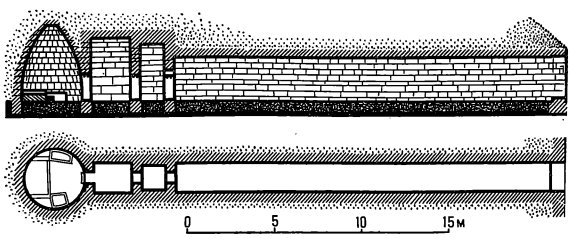


конца 6 — 4 вв. до н. э., отличающихся богатством погребального инвентаря (золотые и серебряные шлемы, щиты, мечи, убранство конской упряжи, ожерелья, браслеты, серьги, сосуды из золота и серебра, алебастра и стекла, чернолаковая керамика и др.). Типы подкурганных сооружений многообразны и говорят как об использовании древних местных традиций, так и о заимствовании строительных приёмов Македонии и Греции. Наряду с небольшими прямоугольными могилами рядовых Ф., обнесёнными по сторонам известковыми плитами и содержащими захоронения в урнах, встречаются обширные гробницы племенной знати с останками несожжённых людей и животных (коней, впряжённых в 4-колёсную колесницу). Часто такие гробницы имеют стены из тщательно обработанных каменных плит (комплексы погребений 6—4 вв. до н. э. близ с. Дуванлии, Пловдивский округ, и погребений 4 в. до н. э. в г. Враца — все в Болгарии) и состоят из входного коридора-дромоса (от 1 до 20 *м* в длину), прямоугольного в плане преддверия и круглой или прямоугольной в плане погребальной камеры (диаметром около 3 *м*, высотой около 4 *м*). Распространены и гробницы с преддверием, перекрытые двускатным ложным сводом, а также купольные гробницы. Расположенные под монументальными курганами, достигающими в высоту 14 *м* и в диаметре 90 *м*, они иногда бывают оштукатурены изнутри и украшены декоративными росписями (гробницы у с. Мезек, близ Свиленграда, 1-я пол. 4 в. до н. э., и близ г. Казанлык, конец 4 — нач. 3 вв. до н. э.— все в Болгарии). Курганы с каменными гробницами встречаются и на территориях, заселённых гетами (курган в Аджигёле, Agighiol, уезд Тулча, Румыния).



Фракийские гробницы в Болгарии (планы и продольные разрезы). 1. Гробница с преддверием в Татарево. 5 в. — начало 4 в. до н. э. 2. Гробница в Ветрене. 2-я половина 4 в. до н. э. 3. Гробница с круглой погребальной камерой в Вылчеполе. 4 в. до н. э.

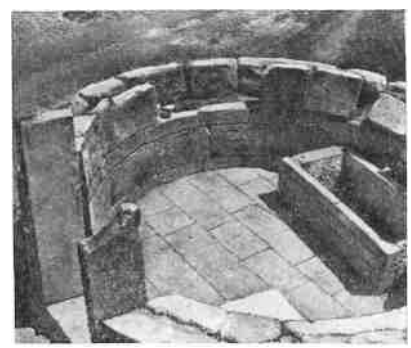
Входной коридор гробницы Мал-Тепе близ с. Мезек. Середина 4 в. до н. э.

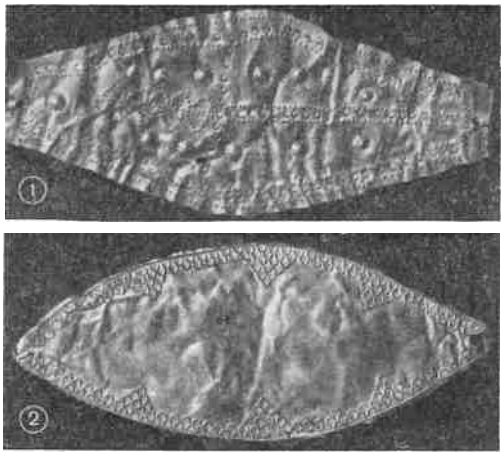


Купольная гробница Мал-Тепе близ с. Мезек (Болгария). Середина 4 в. до н. э. Продольный разрез и план.

Богатые захоронения Ф. конца 6 — 4 вв. до н. э. близки к скифским по характеру погребального обряда и набору предметов, но часто отличаются по тематике и стилистической трактовке декоративных изображений на изделиях фракийского производства. В погребениях конца 6— 5 вв. до н. э. (Могила Мушовица, конец 6 в. до н. э., Кукова могила, нач. 5 в. до н. э., Большая могила, сер. 5 в. до н. э. — все близ с. Дуванлии, Болгария) найдены серебряные сосуды (фиалы, амфоры, ритоны) с «каннелюрами», чеканными и гравированными изображениями пальметт, цветов лотоса, узорами в виде «ов» и «жемчужин». В них обнаружены также нагрудники из золота, украшенные тиснёными стилизованными изображениями птиц, львов и упрощённого «древа

Остатки купольной гробницы близ Малко-Белова (Болгария). 2-я половина 4 в. до н. э.

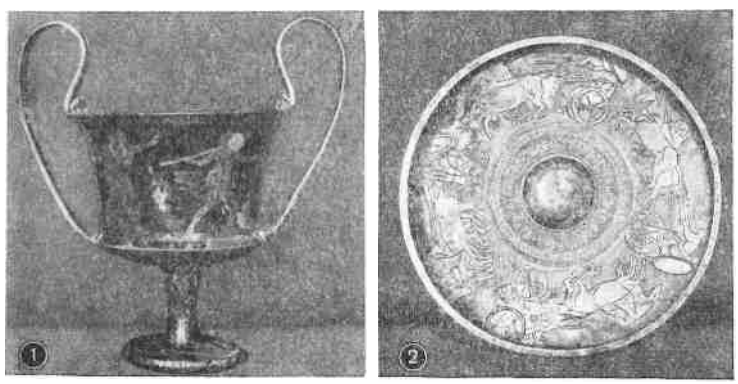




Золотые нагрудники из фракийских погребений Болгарии. 1. Нагрудник из Арабаджийской могилы близ Дуванлии. Конец 5 в. до н. э. 2. Нагрудник из Червенковой могилы близ Брезова. 2-я половина 5 в. до н. э. (Оба — Археологический музей, Пловдив.)

жизни», а также геометрическим узором в виде параллельных линий, кругов, точек и розеток, равномерно разбросанных по поверхности предмета (подобные изделия специфичны для искусства Ф. и не встречаются в скифских погребениях). Распространены и золотые массивные серьги, подвески и ожерелья, украшенные филигранью, изображениями спиралей и треугольников, выполненными в технике зерни, а также серебряные бляхи (аппликации) в виде Горгоны или сильно стилизованной головы льва, бронзовые шлемы и панцири с рельефными и гравированными фигурами драконов и грифонов. Выполненные фракийскими, греческими и ахеменидскими (см. *Иран*) мастерами, они часто демонстрируют оригинальное переплетение местных (в т. ч. гальштатских), древнегреческих и переднеазиатских традиций. Своеобразен золотой нагрудник с расположенным в центре обобщённым контурным изображением фигуры льва с мощными лапами и стилизованной гривой (из Башовой могилы близ Дуванлии, конец 5 — нач. 4 вв. до н. э., Археологический музей, Пловдив). Мотив, заимствованный из ахеменидского искусства, отличается своеобразной художественной интерпретацией. Распластанное на плоскости изображение полно наивной жизненной выразительности. Повёрнутая в фас голова животного напоминает голову коня. Грива передана условно с помощью округлых выступов и ромбов. Тяготение к геометризации деталей изображений является одной из главных особенностей изделий фракийских мастеров. Богатые погребения 5 в. до н. э. содержат большое число первоклассных произведений античного искусства, выполненных греческими мастерами (краснофигурные вазы классического стиля, бронзовые статуэтки божеств, ожерелья и подвески, украшенные филигранью и зернью). В них встречаются и изделия греческих художников, вероятно специально рассчитанные на фракийский рынок. Среди них — серебряные сосуды с гравированными и позолоченными изображениями античных божеств, культ которых был распространён у Ф. (канфар с фигурами Диониса и вакханки, из Большой могилы близ Дуванлии, сер. 5 в. до н. э., фиала с изображением состязания колесниц, из Башовой могилы близ Дуванлии, 5 в. до н. э. — оба в Археологическом музее, Пловдив).

Особое место среди памятников декоративно-прикладного искусства, обнаруженных в погребениях Ф., занимают изделия в т. н. «зверином стиле», широко распространённом в 1-м тысячел. до н. э. у оседлых и кочевых племён степных и лесостепных районов Евразии (см. *Саки*, *Сарматы*, *Скифы*, *РСФСР*, разделы Древний период и Горно-Алтайская АО, *Казахская ССР*, *Киргизская ССР*, *Узбекская ССР*). Его формы, встречающиеся у Ф., своеобразны и говорят о переработке в местном духе зооморфных мотивов, заимствованных из искусства Древней Греции и Малой Азии. Наряду с оригинальными местными изделиями в «зверином стиле» среди памятников конца 6— 4 вв. до н. э. встречаются и вещи, чисто скифские по формам (костяные псалии с обобщёнными изображениями голов лосей, навершия мечей с головами орлов, когтями хищной птицы и др.). Появившийся у Ф., по-видимому в 6 в. до н. э., «звериный стиль» переживал эпоху расцвета в конце 5—4 вв. до н. э. как на территории собственно Ф., так и в районах, заселённых гетами, мёзами и даками. Своё наиболее яркое вы-



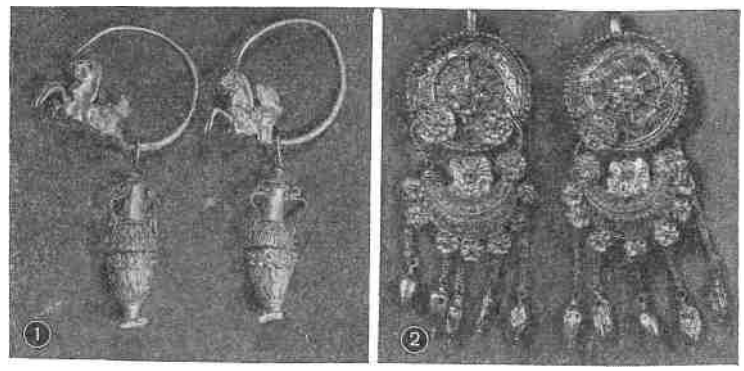
Изделия греческих мастеров из фракийских погребений Болгарии. 1. Канфар с фигурами Диониса и вакханки из Большой могилы близ Дуванлии. Середина 5 в. до н. э. 2. Фиала с изображением состязания колесниц из Башовой могилы близ Дуванлии. 5 в. до н. э. (Оба — серебро с позолотой, гравировка. Археологический музей, Пловдив.)

Серебряные бляхи из фракийских погребений Болгарии. 1. Бляха-свастика с изображением голов чудовищ. Из Врацы. 1-я половина 4 в. до н. э. Окружной исторический музей. Враца. 2. Бляха с изображением нападения волка на серну. 3. Бляха с изображением конских голов. (№№ 2, 3 — из клада в Летнице, середина 4 в. до н. э., Окружной исторический музей, Ловеч.)

ражение он нашёл в наборах декоративных блях для конской сбруи (налобники, нащёчники и бляхи для прикрытия ременных узлов), часто входящих в состав кладов (клад, приобретённый в г. Крайова, Craiova, Румыния; клад из с. Луковит, Болгария, и др.) или погребений знатных воинов (в Брезове, Пловдивский округ, конец 5—нач. 4 вв. до н. э.; в Оризове, конец 5 — нач. 4 вв. до н. э., Беднякове, 4 в. до н. э.,— оба близ г. Чирпан; все в Болгарии). Наряду с тиснёными и гравированными сценами борьбы зверей (нападения льва на быка, волка на серну, борьбы двух медведей) и сложными нерасшифрованными зооморфными мотивами на бляхах встречаются и изображения охоты всадника, а также неизвестные у скифов мифологические композиции, включающие человеческие фигуры (клад из Летницы, Ловечский округ, Болгария, сер. 4 в. до н. э., Окружной исторический музей, Ловеч). Изображениям, переданным с помощью обобщённых контурных линий, точек, штрихов, кругов, косых параллельных линий, присущи наивная выразительность, слитность и мягкость трактовки объёмов, орнаментальность деталей. Аналогичные приёмы стилизации часто бывают свойственны и фигурным изображениям на сосудах (золотой сосуд со сценой нападения хищной птицы на зайца и оленя, из кургана в Аджигёле, 4 в. до н. э., Национальный музей древностей, Бухарест; золотой кувшинчик с симметричными изображениями двух квадриг Аполлона, из г. Враца, Болгария, 380—350 до н. э., Окружной исторический музей, Враца). Особое место среди изделий в «зверином стиле» занимают 3- и 4-лучевые бляхи-свастики, не встречающиеся в таком виде в других районах его распространения. Одни исследователи связывают их с конскими украшениями гальштатской культуры, другие — с изделиями скифов 6 в. до н. э. Выполненные преимущественно из бронзы и серебра бляхи-свастики несут развёрнутые по кругу, сильно стилизованные и как бы распластанные на плоскости головы грифонов, а также фантастических существ, объединяющих черты льва и коня. Изображениям свойственно не присущее искусству скифов стремление к сплошному заполнению пространства узором, а также к ритмическому повтору орнаментальных мотивов. Вместе с тем они отражают нарастающее на протяжении 4 в. до н. э. в искусстве Ф. тяготение к декоративизму и схематизации реальных образов. Подчас в стилизованных изображениях на бляхах-свастиках трудно бывает различить их реальную жизненную подоснову. Отдельные детали изображений как бы обособляются и превращаются в самостоятельные орнаментальные мотивы (волюты, круги, спирали). Глаз птицы или животного превращается в круг или овал, клюв — в завиток, грива — в полосу мелких параллельных линий. Каждая деталь и бляха в целом обрамляются каймой из параллельных штрихов. Эта особенность является специфической чертой искусства Ф., не характерной для других районов распространения «звериного стиля». В 4 в. до н. э. подобные изделия фракийских мастеров встречаются и в погребениях скифов. Своеобразным памятником фракийского искусства 4 в. до н. э., причудливо сочетающим антропоморфные и зооморфные мотивы и, возможно, отражающим сложные мифологические представления Ф., является серебряная поножь из Могиланской могилы близ Врацы (1-я пол. 4 в. до н. э., Окружной исторический музей, Враца). В верхней её части изображено схематичное женское лицо с длинными волосами и расположенными по сторонам шеи стилизованными фигурками льва. Ниже помещены две змеи с львиными головами, выползающие из раковин улитки. Черты лица и изображения животных инкрустированы золотом в чисто местном, «варварском» духе. К 3 в. до н. э. «звериный стиль» Ф. приходит в упадок.

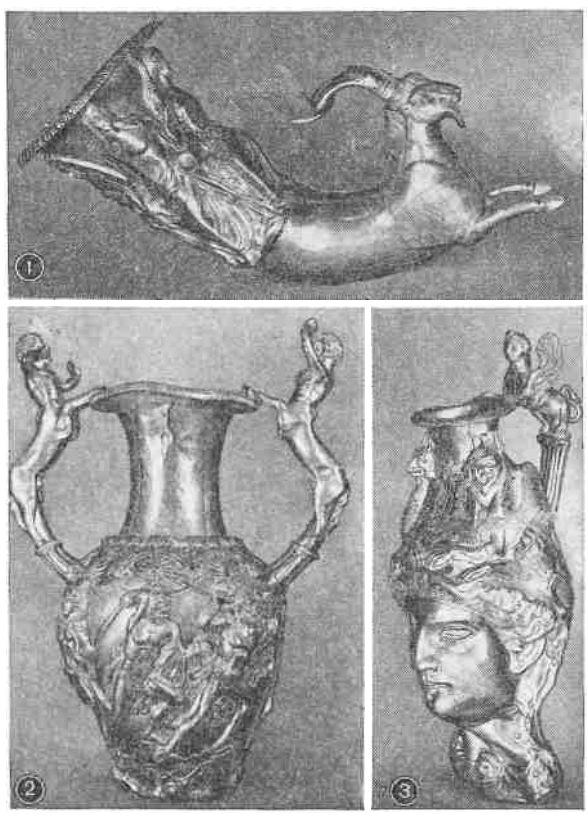
Кувшинчик с изображениями квадриг Аполлона. Из Врацы. Золото. Чеканка, гравировка. 380—350 до н. э. Окружной исторический музей. Враца.

Роспись гробницы в Казанлыке (Болгария). Конец 4 — начало 3 вв. до н. э. Фрагмент.



Античные ювелирные изделия 1. Серьги из Несебыра (Болгария). Литьё, штамповка. 3 в. до н. э. Окружной исторический музей. Бургас. 2. Серьги из Врацы (Болгария). Штамповка, филигрань. 1-я половина 4 в. до н. э. Окружной исторический музей. Враца. (№№1, 2 — золото.)

После перехода части фракийских земель под власть Македонии (2-я пол. 4 в. до н. э.) усиливается эллинизация бытового уклада Ф. В результате социально-экономического развития местного населения и под воздействием греческой цивилизации у Ф. в 4—3 вв. до н. э. начинается рост городских поселений античного характера. В 1948—54 близ г. Казанлык были открыты остатки фракийского города Севтополя (от имени фракийского царя Севта III), построенного в 4 в. до н. э. Регулярный по планировке город занимал пространство ок. 50 *га* и был окружён мощными крепостными стенами (толщиной 2 *м*) с двумя воротами, укреплёнными башнями и бастионами. В центре города, на пересечении двух главных улиц, находилась главная площадь (агора). На С.-В. располагалась внутренняя цитадель с 2-этажным дворцом властителя. Жилища представляли собой многокомнатные помещения, группировавшиеся вокруг внутреннего двора.



Золотые сосуды клада из Панагюриште (Болгария). 1. Ритон в форме протомы козла. 2. Амфора с изображением Геракла. 3. Ритон в форме головы амазонки. (№№ 1—3 — Археологический музей, Пловдив.)

В 4 в. до н. э. расширяются контакты Ф. с греческими городами, при дворах представителей фракийской знати часто работают греческие мастера, которые учитывают потребности заказчиков. Ряд произведений т. н. греко-фракийского искусства 4—3 вв. до н. э. относится к числу выдающихся памятников эллинистической культуры (см. *Эллинистическое искусство*). Уникальным памятником античной живописи является роспись купольной гробницы в Казанлыке (конец 4— нач. 3 вв. до н. э., см. также *Болгария*), выполненная по сухой известковой штукатурке. Подкупольное пространство гробницы украшено в нижней части фризом с изображением фракийской погребальной трапезы, в верхней части — изображением состязания колесниц. Разделённая поясами геометрического орнамента роспись отличается свободной уравновешенностью композиции, органической связью изобразительных и декоративных элементов. Спокойной величественности и непринуждённости движений фигур, атмосфере светлой

возвышенной скорби отвечает сдержанный колорит, построенный на гармоническом сочетании охристых, синих и зелёных тонов. К числу шедевров эллинистической торевтики относится клад золотых сосудов из Панагюрище (Болгария; конец 4 — нач. 3 вв. до н. э., Археологический музей, Пловдив), содержащий ритоны в форме голов женщин и животных (оленя, козла, барана), украшенные у горла рельефными многофигурными композициями на сюжеты античной мифологии («Суд Париса», «Дионис и нимфа с танцующими вакханками» и др.). Гибкость композиции и мягкая, свободная пластичность изображений сочетаются в ритонах с тяготением к живописной игре форм, декоративной пышности. Сосуды клада были выполнены, возможно, по заказу одного из фракийских царей, в г. Лампсак в Малой Азии.

Рельеф с изображением «фракийского всадника». Камень. 1 в. до н. э. Народный археологический музей. София.

Изделия местных фракийских мастеров в 3—1 вв. до н. э. постепенно утрачивают своеобразие и отражают возрастающее влияние античного искусства. Для этого времени характерны круглые бляхи-«фалары» со стилизованным растительным орнаментом, с упрощённым погрудным изображением женских и мужских фигур или с изображением всадника. Фон блях обычно украшен лёгким узором из точек и штрихов («фалары» из Галичева, Оряховский округ, Болгария, 2—1 вв. до н. э., Народный археологический музей, София, и др.).

После завоевания фракийских земель Римом (1 в. до н. э. — 1 в. н. э.) во Фракии распространились провинциальные формы римской художественной культуры. Наряду с обычными для стран Европы надгробными рельефами и статуями, сосудами из серебра и стекла, оружием и ювелирными изделиями здесь встречаются и менее характерные для других районов Римской империи посвятительные рельефы с упрощёнными по формам изображениями божеств (Юпитера, Эскулапа, Вакха, сатиров и менад и др.). Широко распространены также рельефы с изображением т. н. фракийского всадника — местного божества, объединявшего черты Эскулапа, Вакха, Аполлона, Митры и др. греческих и римских божеств. Его изображения встречаются и в статуэтках из бронзы. Среди уникальных памятников греко-римского искусства во Фракии — бронзовые и серебряные шлемы с масками, снабжёнными прорезями для глаз. Они отличаются техническим совершенством исполнения, пластической цельностью и живой физиономической выразительностью, графичностью и орнаментальностью трактовки деталей. Формы провинциально-римской культуры во Фракии сохраняются до 2—3 вв. н. э. В эпоху великого переселения народов Ф. смешиваются с другими племенами и утрачивают этническую и культурную самостоятельность.

Шлем с маской. Бронза. 1 в. до н. э. Исторический музей. Силистра.

Лит.: Василиев А., Античная гробница в Казанлыке, София, [1958]; Златковская Т. Д. Возникновение государства у фракийцев VII—V вв. до н. э., М., 1971; Фракийское искусство и культура болгарских земель. Каталог выставки. [Вступит. ст. И. Венедикова], М., 1974; Мелюкова А. И., К вопросу о взаимосвязях скифского и фракийского искусства, в сб.: Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии, М., 1976; её же, Скифия и фракийский мир, М., 1979; Pârvan V., Dacia. An outline of the early civilizations of the Carpatho-Danubian countries, Cambr., 1928; Филов Б., Надгробните могили при Дуванлий в Пловдивско, София, 1934; его же, Купольните гробници при Мезек, «Известия на Българския археологически институт», 1937, т. 11, № 1; Daicoviciu C., La Transylvanie dans l'antiquité, Buc., 1945; Preda C., New aspect of early Latene epoch in Dacia discovered at Alexandria, «Dacia», 1959, t. 3, p. 179—94; Венедиков И., Панагюрското златно съкровище. [Албум], София, 1961 (на англ., нем., франц. и рус. яз.); его же, Новооткрито тракийско могилно погребение във Враца, «Археология», София, 1966, № 1; его же, Съкровището от Летница, София, 1974; Данов Х. М., Древна Тракия, София, [1968]; Чичикова М., Севтополис, София, 1970; Цончева М., Художественото наследство на Тракийските земи, София, 1971; Изложба тракийско изкуство, София, 1972; Венедиков, И. Герасимов Т., Тракийското изкуство, София, 1973; Berciu D., Contribution à l'étude de l'art thraco-gète, Buc., 1974 (Bibliotheca Historica Romaniae, v. 13); Istoria Romîniei, 3 ed., v. 1, Buc., 1974; Тракийски паметници., т. 1 — Мегалитите в Тракия, под ред. И. Венедикова и А. Фола, София, 1976.

Консультанты: Т. Д. Златковская, А. И. Мелюкова.

ФРАНЦИЯ

(ФРАНЦУЗСКАЯ РЕСПУБЛИКА. FRANCE. RÉPUBLIQUE FRANÇAISE)

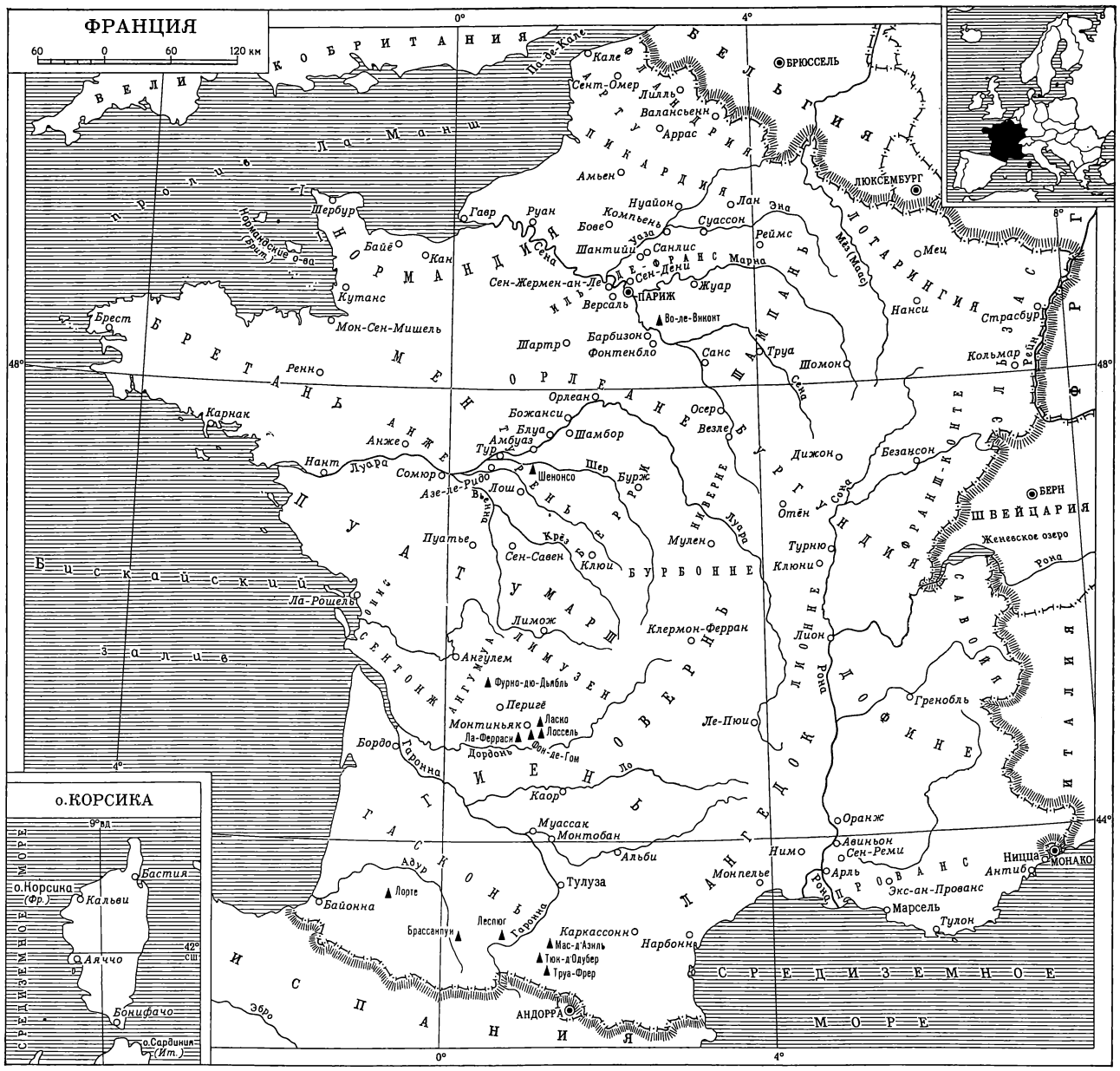
Художественной культуре Франции — крупнейшего государства в Зап. Европе — принадлежит одно из центральных мест в истории мирового искусства. Выдающиеся памятники изобразительного творчества известны на территории Ф. с эпохи палеолита. Здесь с древности развивались многочисленные местные культуры, скрещивались разнообразные (в т. ч. шедшие из Древней Греции и Рима) внешние влияния. Те и другие послужили базой для формирования раннесредневекового искусства Меровингов и Каролингов, на основе которого с конца 1-го тысячел. н. э. развилось собственно французское искусство.

Созданные французским народом за тысячу лет архитектура, изобразительное и декоративное искусство несут отпечаток его напряжённой духовной жизни, острой борьбы идей, пронизывающих всю французскую культуру и придавших ей неповторимое национальное своеобразие, выразившееся уже в средние века в стремлении к кристаллически ясным и в то же время изящным художественным формам и образам, проникнутым светлым и радостным духом неиссякаемого галльского жизнелюбия, прорывающегося даже сквозь мрачную фантастику скульптурных композиций романских соборов. В готический период во Ф. был разработан ставший классическим тип богато украшенного скульптурой и витражами городского собора — центра не только религиозной, но и общественной жизни городской коммуны, предмета гордости горожан. Рационалистические тенденции в средневековом французском искусстве и архитектуре послужили главной причиной необыкновенно лёгкого по сравнению с другими заальпийскими странами усвоения гуманистической основы и художественных форм искусства итальянского Возрождения, получивших на французской почве глубоко самобытную национальную трактовку, нашедшую наиболее яркое воплощение в живописных формах и декоративном убранстве королевских замков в долине Луары.

В 17 в.— нач. 18 в., в период правления Людовика XIV и расцвета абсолютизма, был создан т. н. «большой стиль» абсолютистской монархии, полный парадного блеска и декоративной пышности, достигший своей высшей точки в строительстве и украшении грандиозного архитектурно-паркового комплекса в Версале. В этот же период против официального искусства выступили мастера классицистического и реалистического направлений. Последние, получившие наименование «живописцы реальности» (peintres de réalité), стремились ввести в круг искусства обыденные, прозаические явления народной жизни, в то время как мастера-классицисты противопоставляли несовершенству действительности культ разумного начала.

Сложным и противоречивым было развитие искусства 18 в. Художественные открытия А. Ватто, с одной стороны, послужили источником для сложения декоративно-изящного игривого стиля рококо, а с другой стороны, стали опорой для поисков мастеров — выразителей идей третьего сословия, в канун Великой французской революции 1789—94 приведших под воздействием учения французских просветителей и оживления классицистических тенденций к рождению искусства революционного классицизма. С конца 18 в. и в 19—20 вв. французская нация живёт напряжённейшей художественной жизнью. После кратковременного периода господства стиля ампир, связанного с возвеличиванием империи Наполеона I и завершившего эволюцию классицизма, начался новый этап в развитии французского искусства, когда в борьбе с выродившимся в сухой и отвлечённый академизм искусством позднего классицизма периода Реставрации (1814—30) и Июльской монархии Луи Филиппа (1830—48) развилось и окрепло движение романтизма, принявшего во Ф. активный деятельный характер и нередко революционную окраску. В 30-е и особенно в 40—50-е гг. 19 в. мощную опору в демократическом и революционном движении получило реалистическое на-

правление. В это время были созданы глубоко национальные пейзажи художников барбизонской школы, полные язвительной сатиры или глубокого сочувствия к человеку труда произведения мастеров демократического и социально-критического направлений, развивавшихся в борьбе с официальным салонным искусством империи Наполеона III. Эта борьба за утверждение красоты реальной действительности была продолжена мастерами импрессионизма — глубоко самобытного и национального явления во французском и мировом искусстве, а также теми художниками т. н. постимпрессионистического периода, которые выработали новый, глубоко индивидуальный и вместе с тем базирующийся на строгих объективных законах метод художественного познания мира. На основе сложных и противоречивых исканий искусства нач. 20 в. выросли многочисленные модернистские течения: кубизм, сюрреализм, абстракционизм и т. д. Им противостоит реалистическое искусство с его общественной идейной активностью и пластической экспрессией. Уже перед 1-й мировой войной 1914—18 вновь заняла одно из ведущих мест в мире французская архитектура, которая выделяется смелостью и оригинальностью конструктивных решений, изящностью и новиз-



ной художественных форм, умением тактично включить современные постройки в природную среду или сложившийся исторический ансамбль. Ф. издавна славится изделиями декоративного искусства — предметами из золота и серебра, резной кости, тканями, гобеленами, эмалями, фарфором и фаянсом и т. д. Многие важнейшие художественные стили и направления, виды искусства и технические новшества зародились и получили наиболее совершенное развитие во Ф. Высокий гуманизм, тяготение к героизированному восприятию человека и мира, величественным, гармоничным и вместе с тем изящным формам, тонкое чувство меры определяют национальное своеобразие произведений французского искусства как прошлых эпох, так и лучших мастеров 20 в. Ф. выдвинула целую плеяду таких блестящих художников и зодчих мирового искусства, как: мастера-строители величественных средневековых соборов, Ж. Фуке и Ж. Гужон, Н. Пуссен и братья Ленен, А. Ватто, Ж. Б. Шарден, Ж. А. Габриель, К. Н. Леду и А. Гудон, Ж. Л. Давид, Т. Жерико, Э. Делакруа и Д. Энгр, О. Домье, Ф. Милле и Г. Курбе, Э. Мане и П. Сезанн, О. Роден и А. Матисс. С искусством Ф. тесно связаны имена П. Пикассо, Ш. Э. Ле Корбюзье и В. ван Гога. Творчество всех этих мастеров сыграло огромную роль в развитии всей мировой художественной культуры.

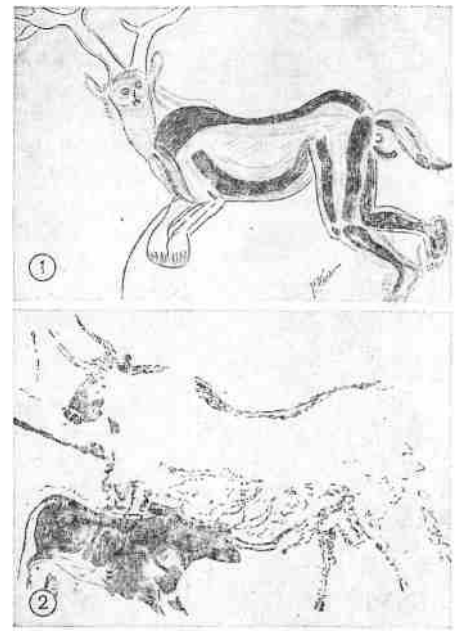
ДРЕВНИЙ ПЕРИОД

Древнейшие памятники искусства на территории Ф.— вырезанные из камня и кости схематичные изображения женщины-матери с сильно преувеличенными женскими формами — относятся к эпохе позднего палеолита (ок. 33-го тысячел.— 8-е тысячел. до н. э.). Такова и стилизованная статуэтка из кости из грота Ридо (Grotte du Rideaux) в Леспюге (Lespugue, Верхняя Гаронна) * с небольшой головой, на которой несколькими скупыми схематичными штрихами намечены волосы, совершенно неразработанными чертами лица, подчёркнутыми пластическими формами живота и бёдер. Выразителен плоский, первоначально раскрашенный красной охрой каменный рельеф из Лосселя (Laussel, Дордонь) с изображением женщины с рогом-ритоном или кубком в правой руке (оба — в Музее человека, Париж). В гроте Папы (Grotte du Pape) близ Брассанпуи (Brassempouy, Ланды) найдена женская головка из кости (Музей национальных древностей, Сен-Жермен-ан-Ле) с довольно тщательно проработанными чертами лица и легко распознаваемой причёской. Верностью натуре, жизненностью отличаются вырезанные или гравированные изображения зверей в различных (иногда очень сложных) позах и ракурсах на костяных орудиях и, по-видимому, культовых предметах (двусторонняя резная голова дикой лошади из пещеры Мас-д'Азиль, Mas d'Azil, Арьеж; олени и плывущие рыбы из Лорте, Lortet, Верхние Пиренеи, — оба в Музее национальных древностей, Сен-Жермен-ан-Ле) и рельефные изображения животных — объектов охоты (быки, бизоны, вепри на стенах пещеры «Горн дьявола», Le Fourneau-du-Diable, Дордонь), иногда вылепленные из глины и затем обожжённые (пещера Тюк д'Одубер, Le Tuc d'Audoubert, Арьеж). Необычайно выразительны, технически совершенны по исполнению полихромные (чёрная, жёлтая, красная и коричневая краски) изображения животных, сходные по стилю с наскальными изображениями кантабрийского круга (см. *Испания*): в пещерах Ласко (Grotte de Lascaux, Дордонь), «Три брата» (Les Trois

Первобытное искусство. Скульптура. 1. Женская статуэтка. Из грота Ридо в Леспюге (Верхняя Гаронна). Слоновая кость. Музей человека. Париж. 2. Голова женщины. Из грота Папы близ Брассанпуи (Ланды). Слоновая кость. 3. Изображение глухаря на копьеметалке. Мас-д'Азиль (Арьеж). Кость. (№№ 2, 3 — Музей национальных древностей, Сен-Жермен-ан-Ле.)

* При названиях населённых пунктов в скобках указываются названия департаментов Франции.

Frères, Арьеж), Фон-де-Гом (Font-de-Gaume, Дордонь), удивительно точно схватывающие характерные особенности животных, тончайшие оттенки их движений. Иногда на стенах пещер встречаются драматические сцены (сцена с охотником, носорогом и раненым бизоном в Ласко), отдельные загадочные зооантропоморфные фигуры («Человек-птица» в Ласко, «Колдун» в «Трёх братьях»). Часто рядом с верными натуре изображениями помещены схематические знаки, геометрические условные формы. Отдельные изображения отличаются высоким мастерством исполнения, тонким чувством пропорций и объёмов, умелым применением контурной (иногда врезанной) линии, искусным распределением цветовых пятен. Жилища людей этого времени представляли собой вымощенные камнем площадки с очагом, имевшие, вероятно, конический остов из жердей или рогов и костей крупных животных, прислонённых к внутренней стене пещеры и покрытых шкурами (Ла-Феррасси, La Ferrassie, Дордонь), искусственные жилые западины, ограждённые по краям завалом из камней («Горн дьявола»).



Первобытное искусство. Живопись. 1. «Колдун». Пещера «Три брата» (Арьеж). 2. «Большой чёрный бык». Пещера Ласко (Дордонь).

Начало эпохи мезолита на территории Ф. характеризуется памятниками азильской культуры (в основном 8-е тысячелетие до н. э.), название которой происходит от пещеры Мас-д'Азиль, где были найдены маленькие плоские речные камни с нанесёнными красной охрой условными геометризованными рисунками в виде параллельных линий, кругов, ёлочек и прочее. Сменившая её тарденуазская культура (7—5-е тысячелетия до н. э., названа по стоянке Фер-ан-Тарденуа, Fère-en-Tardenois, Эна) не обнаруживает следов искусства.

Аллея менгиров в Карнаке (Морбиан). Начало бронзового века.

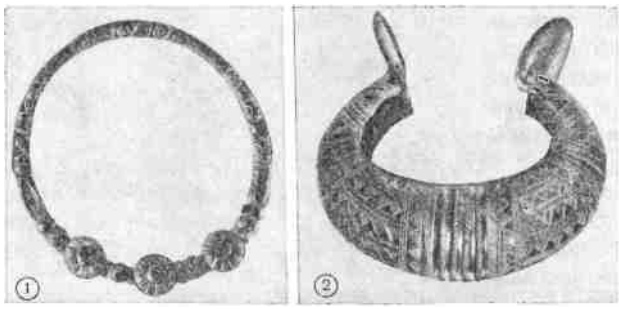
Ранний неолит представлен памятниками кампинийской культуры (6—4-е тысячел. до н. э., названа по стоянке Кампиньи, Campigny, Приморская Сена). Жилища кампинийцев — круглые полуземлянки диаметром 3—6 *м*. Впервые появляется вылепленная от руки плоско- и остродонная керамика, изредка украшенная геометрическим орнаментом. Дальнейшим развитием этой культуры явились памятники т. н. культуры мегалитов земледельческо-скотоводческих племён сев.-зап. части Ф. (3-е тысячел. до н. э.). Связанные с погребальным культом мегалитические сооружения (менгиры, дольмены, кромлехи) из блоков дикого или грубо обработанного камня нередко украшались резьбой (гробница в Гавринис, Gavrinis, Морбиан, состоящая из 29 каменных столбов, из которых 22 украшены линейной орнаментикой и схематически намеченными человеческими фигурами; аллея менгиров в Карнаке, Carnac, Морбиан,— антропоморфные столбы высотой до 20,3 *м*, со схематической гравировкой из простейших комбинаций точек, концентрических кругов и параллельных линий; столь же схематичны антропоморфные барельефы на стенах погребальных камер пещер в Куазаре, Coizard, Марна). Неолитическая и энеолитическая культура Южной Ф. во многом сходна с одновременными культурами Пиренейского п-ова (см. *Испания*). Возникшая, по-видимому, из культуры мегалитов и распространившаяся ок. 2200—1800 до н. э. в Южной, а затем и в Центральной Ф. культура шассей (названа по стоянке Кан-де-Шассе, Camp de Chassey, Сона и Луара) характери-

Дольмен «Стол торговцев» в Локмарьякере (Морбиан). Бронзовый век.

зуется появлением мощных и обширных укреплений с валами, рвами и даже каменными стенами. Жилищами служили круглые и овальные хижины. Были распространены сосуды круглодонной формы, имевшие загнутые внутрь или наружу края и гравированный геометрический орнамент на тулове.

В эпоху энеолита и ранней бронзы распространяется лощёная керамика с сосудами килевидной формы и шнуровой орнаментацией; в нач. 2-го тысячел. до н. э. её сменяет пришедшая из Испании культура колоколообразных сосудов, украшенных горизонтальными лентами и поясками из процарапанных штрихов.

Для бронзового века (2-е тысячел. до н. э.) характерны поселения-городища земледельцев, оставивших множество курганов (как правило, с дромосом, ведущим в погребальную камеру), часто мегалитического типа. На севере Ф. эти сооружения украшались геометрическим орнаментом, часто встречающимся в прикладном искусстве этого времени (золотая нашейная пластина из клада в Керивуа, Kérivoie, Кот-дю-Нор; бронзовое обрамление кабаньего клыка из могилы в Ла-Коломбин, La Colombine, Йонна).



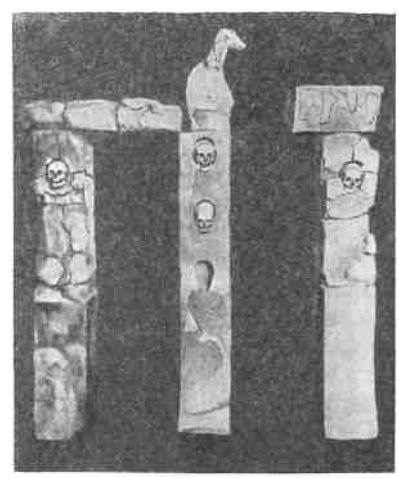
Декоративно-прикладное искусство кельтов. 1. Кольцо, украшенное розетками. Бронза, кораллы. 2. Браслет. Бронза. (Оба — Музей национальных древностей, Сен-Жермен-ан-Ле.)

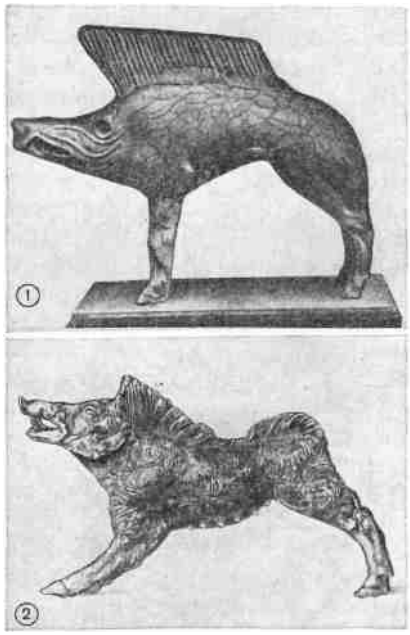
В нач. 1-го тысячел. до н. э. на искусстве Южной Ф. сказывается влияние североиталийской культуры Вилланова (см. *Италия*) и *этрусков*, в значительной мере определившее характер раннекельтской гальштатской культуры (см. *Гальштатское искусство*), распространённой (900—400 до н. э.) в прирейнских департаментах Ф. (в Зап. Ф. в это время продолжается бронзовый век). Среди найденных в 1953 в погребении жрицы или «княгини» 6 в. до н. э. в Виксе (Vix, Кот-д'Ор) этрусских и греческих предметов находились также изделия местных мастеров (массивная золотая диадема с разомкнутыми концами в виде лап хищного зверя, удерживающих сосудики грушевидной формы с филигранными крышками, которые увенчаны фигурками крылатых коней; ажурные металлические накладки на бортиках колесницы, где покоились останки женщины; бронзовые фибулы с длинными спиралями, железные— с золотыми накладками; браслеты из металла, изделия из камня, янтаря и др. предметы).

В 6—5 вв. до н. э. кельты (известные римлянам как галлы) заселяют территорию Ф. Для этой эпохи (вплоть до завоевания Галлии римлянами во 2—1 вв. до н. э.) характерны памятники латенской культуры (см. *Кельты*). Появляются укреплённые городища («оппидумы»), расположенные на высоких, труднодоступных местах. Важнейший из галльских оппидумов в Центр. Ф.— Бибракта (Bibracte) на городище Мон-Бёвре (Mont-Beuvray) в 27 *км* от *Отёна*, центр племени эдуев, занимал площадь 135 *га* и был укреплён рвом и «галльской» стеной из каменных блоков, скреплённых дубовыми балками. Дома в Бибракте (однокомнатные, углублённые в землю жилища и мастерские ремесленников) из дерева или плетёных прутьев, обмазанных глиной, возводились на каменном основании, крылись соломой и располагались на террасах по склонам холмов. Раскопками здесь открыты мастерские литейщиков меди и эмальеров, сформованная на гончарном круге керамика, частично расписанная красной или белой краской. В Южной Ф. оппидум Антремон (Entremont, Буш-дю-Рон)

Олень. Бронза. Из кельтского святилища в Нёви-ан-Сюллиа (Луара).

Портик кельтского святилища. Рокпертюз (Буш-дю-Рон). Музей археологии. Марсель.

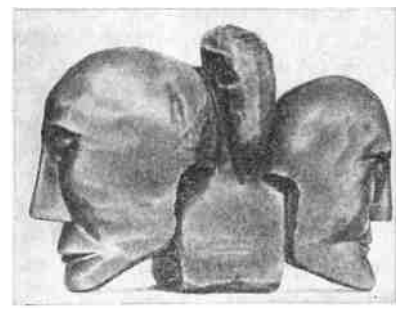




1. Статуэтка кабана. Нёви-ан-Сюллиа (Луара). Бронза. 1 в. н. э. Музей изящных искусств. Орлеан. 2. Статуэтка самки кабана. Бронза. Галло-римская эпоха. Музей национальных древностей. Сен-Жермен-ан-Ле.

был обнесён стенами из каменных квадров с закруглёнными башнями. Дома были сложены из дикого камня сухой кладки. Прямоугольные в плане, они стояли тесно друг к другу и иногда имели общие стены. На вершине холма находилось святилище, куда вела дорога, по сторонам которой были установлены статуи героев. В Антремоне и Рокпертюзе (Roquepertuse, Буш-дю-Рон) найдены многочисленные памятники кельтской скульптуры. В Рокпертюзе сохранился портик святилища из трёх 4-угольных в сечении столбов с углублениями для человеческих черепов. На портике помещалась каменная фигура птицы. Здесь же найдены каменная герма (т. н. Бикефал, 3 в. до н. э., Музей археологии, Марсель), две статуи сидящего бога или героя с перекрещивающимися поджатыми ногами, обломки каменных мужских, женских и детских голов. В этих скульптурах сказывается влияние греко-этрусских образцов. Однако несовершенство пропорций, грубоватость отделки, черты схематизма, неподвижность и застылость лиц, выступающие скулы, полукруглый изгиб бровей свидетельствуют о работе местных мастеров. Уникально изображение чудовища (тараска), опирающегося передними лапами на две мёртвые бородатые головы (известняк, Музей Кальве, Авиньон). В Буре (Bouray, Уаза) найдена выразительная полая статуэтка, составленная из двух бронзовых листов, изображающая бога или героя (2—1 вв. до н. э., Музей национальных древностей, Сен-Жермен-ан-Ле).

Маска. Бронза. 3 в. до н. э. Музей. Тарб.



Двуглавая герма (т. н. Бикефал). Рокпертюз (Буш-дю-Рон). Камень. 3 в. до н. э. Музей археологии. Марсель.

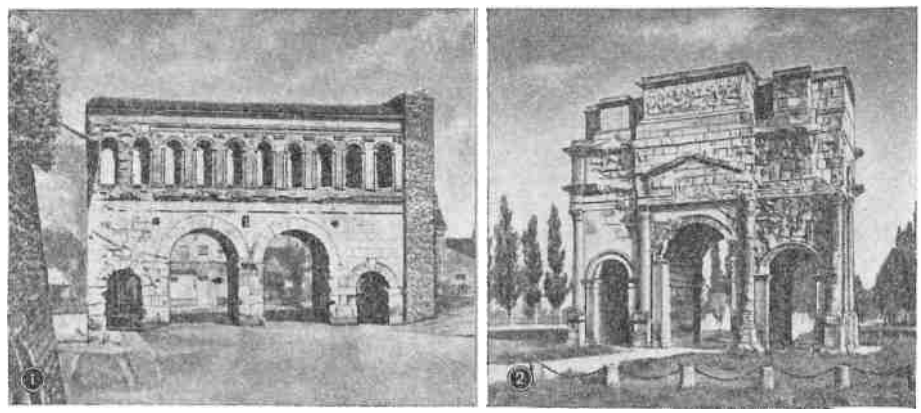
В нач. 6 в. до н. э. малоазийские греки основали ряд колоний на побережье Южной Ф.: Массалию (*Марсель*), Антиполис (Антиб, Antibes) и др. Они принесли с собой греческие принципы городской планировки и технику строительства из продолговатых квадров камней, скреплённых скобами, а также кладку из небольших камней на растворе из глины (см. *Греция* Древняя). Литературные источники указывают на существование в Марселе храмов Артемиды и Аполлона (найдены ионическая капитель 6 в. до н. э., скульптурная стела того же времени в Марселе и аттическая расписная керамика). Кельтские поселения с укреплениями из камня и дерева в эпоху раннего железа уступают место каменным оборонительным сооружениям (Алезия, Alesia, близ *Дижона*, и др.).

Во 2—1 вв. до н. э. Галлия была завоёвана римлянами, основавшими ряд городов, распланированных строго по римским правилам: Арелате (*Арль*), Лугдунум (*Лион*), Аугустодунум (Отён), Немаузус (*Ним*), Араузио (*Оранж*), Лютецию (*Париж*) и др. Так, Лугдунум пересекался главными улицами шириной 5 *м* и 9 *м*, протянувшимися на 300 *м*. Город имел форум с храмами капитолийских богов, дворец правителя, здания курии, суда, деревянный цирк, амфитеатр, театр на 11 тысяч зрителей и редкий для городов Римской империи одеон — круглое в плане сооружение (диаметр 73 *м*) с мозаичным полом, перекрытое (кроме центральной части) крышей. В правление Августа (27 до н. э.— 14 н. э.) города обносятся стенами с воротами, обычно фланкированными двумя башнями (городские ворота в Ниме). Уже в 1 в. до н. э. появляются римские фортификационные и гражданские сооружения (т. н. Гарский мост, конец 1 в. до н. э.— нач. 1 в. н. э., близ Нима, см. *Рим* Древний). В эпоху империи в сельских местностях строятся виллы римско-италийского типа. Введённая римлянами регулярная кладка на растворе, арочные и сводчатые конструк-

Архитектура галло-римской эпохи. 1. Храм Дианы в Ниме. Конец 1—2 вв. Фрагмент. 2. Руины жилых домов в Сен-Реми. До 32 до н. э. 3. Прямоугольный дом в Ниме. Конец 1 в. до н. э. — начало 1 в. н. э.

ции прочно закрепились в строительной технике. К концу 1 в. н. э. общей становится кладка из перемежающихся рядов небольших камней и кирпича. В Галлии получил распространение римский храм-псевдопериптер с развитым простильным портиком (т. н. Прямоугольный дом, «Maison carré», в Ниме, конец 1 в. до н. э.— нач. 1 в. н. э.). Собственно галло-римский тип храма отличается от римского ориентацией в противоположном направлении и планом целлы: круглым (Тур де Везон в *Перигё*), квадратным (храм Януса в Отёне), восьмиугольным (храм в Монбуи, Montbouy, Луара), крестообразным (храм в Сансе, Sanxay, Вьенна). Строятся многочисленные театры и амфитеатры (театры конца 1 в. до н. э.— нач. 1 в. н. э. в Арле и 1 в. н. э. в Оранже), триумфальные арки в *Сен-Реми*, Карпантра (Carpentras, Воклюз) и Оранже. Тип мавзолея представлен гробницей Юлиев в Сен-Реми (конец 1 в. до н. э.); он обнаруживает следы явного влияния памятника Лисикрата в Афинах (см. *Греция* Древняя) и Мавзолея в Галикарнасе (см. *Греция* Древняя, *Турция*), сходство с гробничной архитектурой в Помпеях (см. *Италия*). В том же Сен-Реми сохранились остатки жилых домов, датируемых временем до 32 до н. э., сходных с домами эллинистического типа на о-ве Делос (см. *Греция* Древняя) с портиками, перистилями и антами. Дома помпеянского и остийского типа (см. *Рим* Древний) открыты в Везон-ла-Ромен (Vaison-la-Romaine, Воклюз). Большинство римских построек во Ф. украшено богатой скульптурной орнаментикой, многочисленными рельефами и круглыми статуями, но всем им присущ налёт известного провинциализма. Другая группа архитектурных памятников галло-римского периода отличается большей связью с местными традициями (т. н. храм Меркурия на Мон-Донон, Mont-Donon, Нижний Рейн; развалины храма Дианы на вершине близ *Ле-Пюи*). Их тяжёлые формы, квадратные в сечении колонны и уступчатые фронтоны напоминают об архитектуре дольменов. Местные традиции, восходящие к скульптурным памятникам гальштатской культуры, свойственны и многим культовым и надгробным статуям этого времени. Усваивая развитые пластические формы римского искусства, мастера, выходцы из галльской среды, в то же время в трактовке образов продолжали традиции ранней кельтской пластики. Особенно это проявилось в надгробных рельефах с изображениями умерших и бытовых сцен. В надгробной статуе пожилого мужчины, задрапированного в римскую тогу (камень, нач. 1 в. н. э., Музей языческого и христианского искусства, Арль), жёсткие черты лица, округлые, безжизненные глаза, стремление подчеркнуть фронтальный ас-

Архитектура галло-римской эпохи. 1. Ворота Сент-Андре в Отёне. 3 в. 2. Триумфальная арка в Оранже. 1 в. до н. э.



Архитектура галло-римской эпохи. 1. Т. н. храм Меркурия на Мон-Донон (Нижний Рейн). 2. Т. н. Гарский мост близ Нима. Конец 1 в. до н. э. — нач. 1 в. н. э.

пект говорят о работе местного мастера. Жёсткие прямые линии контура, статичность и безжизненность отличают и статую галльского вождя из Вашер (в Нижних Альпах; камень, 1 в. н. э., Музей Кальве, Авиньон). Замечательным произведением галло-римского искусства является бюст слепой девочки (известняк, Археологический музей, Дижон), высеченный крупными ясными плоскостями и затем мягко промоделированный.

В сер. 3 в. нашествие германских племён опустошило и разрушило галло-римские города. В конце 3 — нач. 4 вв. сооружаются в основном укрепления вокруг городов, остатки которых сохранились в *Бове*, *Амьене*, *Тулузе* и др. В 4 в. начинает возрождаться гражданская архитектура, строятся христианские культовые здания. В правление императора Константина I (306—337) сооружения приобретают огромные размеры и возводятся из кирпича и камня в равных пропорциях (термы де ла Труй в Арле). Однако города не поднимаются из руин, и все усилия направлены на сооружение укреплений.

Статуя галльского вождя. Вашер в Нижних Альпах. Камень. Начало 1 в. н. э. Музей Кальве. Авиньон.

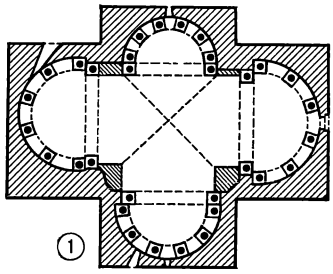
АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО СРЕДНИХ ВЕКОВ

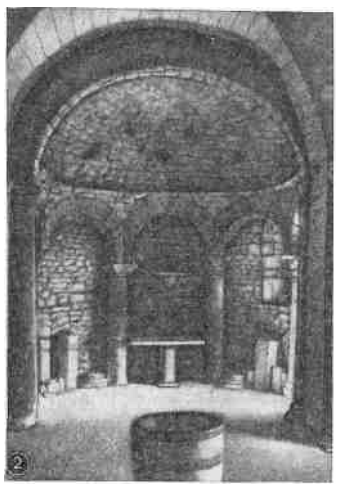
Бюст слепой девочки. Известняк. Галло-римская эпоха. Археологический музей. Дижон.

С конца 5 в. до сер. 6 в. вся территория Ф. вошла в состав Франкского государства. В искусстве франков своеобразно переплелось народное творчество племён-завоевателей с некоторыми традициями античной художественной культуры, воспринятыми через галло-римское искусство. В 5—8 вв. на территории северных и центральных областей Ф. развивается меровингское искусство (по имени первой королевской династии во Франкском государстве). В период правления Меровингов у франков зарождаются феодальные отношения, было принято христианство (496). При Каролингах (8—9 вв.) начался культурный подъём. При Карле Великом (правил в 768—814, с 800 император) Франкское государство достигло вершины своего могущества. В этот период, получивший наименование «Каролингского возрождения», большое внимание уделялось античной литературе и светским знаниям. В художественной культуре этого времени были восприняты как торжественная импозантность позднеантичного и византийского искусства, так и местные варварские традиции. На этих основах выросло средневековое искусство.

В 10 в. страна стала называться Францией. К нач. 11 в. феодальный строй стал господствующим, производственные отношения, государственное устройство, религия и культура приняли характерные раннесредневековые формы. В 11—12 вв., когда королевская власть была ещё относительно слабой, господствовали крупные землевладельцы-феодалы, а главной идеологической силой была церковь. В искусстве этому периоду соответствует романский стиль; ведущим его видом стала архитектура, наиболее полно выразившая себя в постройках храмов, монастырей и замков.

В 10—13 вв. в городах Ф. наблюдается интенсивное развитие ремёсел и торговли, рост городской экономики и культуры. Усиливаются центростремительные тенденции. Королевская власть, опираясь на рыцарство и богатых горожан, начинает борьбу против крупных феодалов. Во многих городах образуются органы самоуправления — коммуны. В рамках церковной идеологии появ-

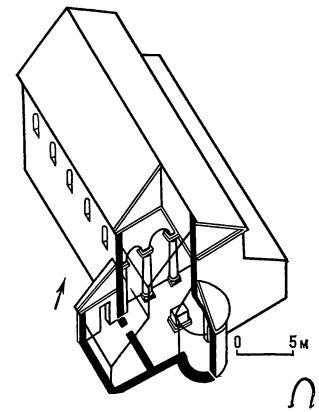




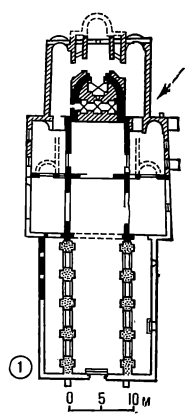
Баптистерий в Венаске. 6—7 вв. 1. План. 2. Интерьер.

ляются элементы научного рационалистического мышления. В экономически наиболее развитых областях Ф.— Иль-де-Франсе и Шампани зарождается готика. В 12—13 вв. по всей Ф. строятся многочисленные соборы, богато украшенные скульптурой, расцветает искусство витража. В конце 13 — 1-й пол. 14 вв. готика переживает свою позднюю фазу развития. В сер. и 2-й пол. 15 в. зарождается светская в своей основе, жизнерадостная и изящная культура французского Возрождения.

Архитектура. Раннее средневековье (5—9 вв.). Богатейшая цивилизация, оставленная римлянами в Галлии, постепенно исчезала под натиском германских племён. Памятники античной архитектуры разрушались, а их обломки шли на укрепление обнищавших и обезлюдевших городов. Период с 5 в. по 8 в. в архитектуре был временем заимствования достижений прошлого, часто в буквальном смысле (включение колонн и др. деталей античных построек в структуру зданий), временем нерегулярного, спорадического строительства и упадка строительной техники. В административно раздробленной и экономически ослабленной стране лишь церковь ещё обладала достаточным авторитетом и средствами для строительства (соборы базиликального типа в *Лионе* и *Клермон-Ферране*, оба — 450—70, перестроены). Она стала также политической силой с обращением короля Хлодвига (правил в 481—511) в христианство. Главные культовые постройки эпохи Меровингов (5—8 вв.) — трёхнефные базиликальные церкви с деревянными перекрытиями, завершённые с В. одной или тремя апсидами (Сен-Пьер во Вьенне, Vienne, Изер, 1-я пол. 5 в., перестроена в 10 в., и др.), и центрические баптистерии с планом в форме 3- или 4-листника (в *Экс-ан-Провансе*, 5 в., не сохранился; в *Пуатье*, 4 в., перестроен в 7 и 11 вв.; в Венаске, Venasque, Воклюз, 6—7 вв., несколько перестроен). В этих сооружениях сочетались различные влияния, среди которых выделялись местные и завезённые купцами, паломниками и церковными прелатами раннехристианские восточные (в особенности византийские и сирийские) строительные приёмы. Декоративное убранство многих храмов, обусловленное «варварским» пристрастием к роскоши и ярким краскам, непосредственно не связано с тектоникой их внутреннего пространства: интерьеры украшались богатыми восточными тканями, драгоценной церковной утварью, позолотой, мозаикой и пёстрой росписью. Черты последующего развития монументальной церковной архитектуры отчётливо выразились в наиболее развитых постройках этого времени — каменных, перекрытых по стропилам и увенчанных колокольнями церквах (позднее сильно перестроенных), имеющих зачатки трансепта и хора (соборы в *Отёне*, конец 6 в., в Венаске, конец 6 в.). В целом же от построек 5—8 вв. сохранились лишь крытые крестовыми сводами крипты (Сен-Лоран в *Гренобле*, 7—8 вв.; Сен-Поль в Жуаре, Jouarre, Сена и Марна, 6—7 вв.). Только во времена правления династии Каролингов на территории Ф. выкристал-



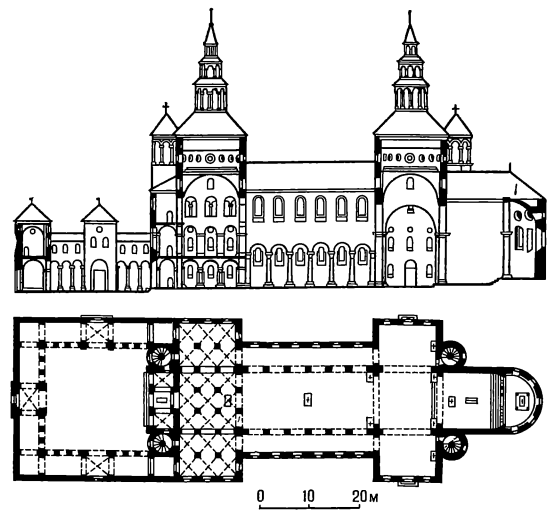
Собор в Отёне. Конец 6 в. Аксонометрический разрез.



Церковь Сен-Филибер в Гран-Льё. 836—839. 1. План. 2. Интерьер.

лизовались основные элементы плановой схемы христианского храма, получившей пространственно-композиционное развитие в романскую и готическую эпохи.

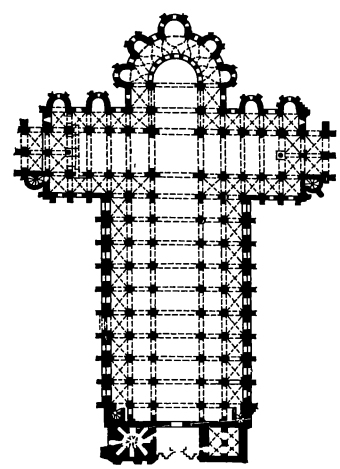
Ещё с 6 в. началось постепенное формирование нового типа архитектурного сооружения — монастырского комплекса, отвечавшего основным принципам монашеской жизни, заложенной общинами Египта и Ближнего Востока. Строительство монастырей получило широкое распространение после папского эдикта 529 г., когда в Галлии было основано более 200 бенедиктинских аббатств. В эпоху Каролингов сложились уклад монастырской жизни и система хозяйствования, следствием чего были чёткая функциональная композиция всего комплекса и рациональное зонирование территории. Комплекс возглавлялся храмом, который окружали клуатры, жилище аббата, здания трапезных («рефекториев»), общих спален («дормиториев»), келий с участками и хозяйственных построек, что хорошо просматривается по сохранившемуся плану монастыря в Санкт-Галлене (в Швейцарии).



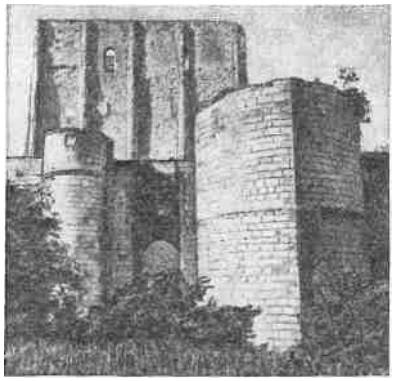
Монастырская церковь в Сен-Рикье. Начало 9 в. Реконструкция и план.

Претензии первых каролингских королей на политическое господство в Западной Европе и их попытки возродить могущество Римской империи получили отражение в монументальной роскоши королевского дворца и капеллы в Ахене (см. *Германия, ФРГ*). Вместе с тем процесс феодализации общества сопровождался в 9 в. появлением первых, деревянных донжонов. В стратегически выгодных пунктах возникли укреплённые тыном и земляными валами бурги. В городах соперничавшие с королевской властью епископы-феодалы строили соборы, залы капитула, ризницы, богадельни. Дальнейшая трансформация церковного здания была вызвана развитием культа реликвий и мощей, умножением числа алтарей и необходимостью не только вместить большие религиозные общины, но и отделить место богослужения от молящихся и процессий паломников. Это привело к возникновению кольцевого обхода («деамбулатория») вокруг хора с венцом расходящихся капелл (т. н. бенедиктинский хор, зародившийся в *Клюни*, см. также *Бургундия*; крипта церкви Сен-Филибер в Гран-Льё, Grand-Lieu, близ Нанта, 836—39; 2-й собор в Клермон-Ферране, освящён в сер. 10 в., перестроен; базилика Сен-Мартен в *Туре*, 2-я пол. 10 в., перестроена и затем разрушена в нач. 19 в.). Стремление к замене деревянных перекрытий каменными было продиктовано частыми пожарами, а также возросшим значением хорового пения в литургии, требовавшего улучшения акустических качеств храмов. Постепенно вырабатывается система конструкции перекрытий при сохранении традиционной техники булыжной каменной кладки на растворе: боковые нефы (иногда 2-ярусные) перекрываются крестовыми сводами, кольцевой обход — полуциркульным сводом, в среднем нефе — просторном и хорошо освещённом — длительное время сохраняются стропильные фермы. В ряде каролингских построек Ф. появляется заимствованная из Германии портальная композиция, т. н. вестверк, предвосхищающая собой ранний тип расчленённого западного фасада христианской церкви (церковь монастыря Сен-Рикье, Saint-Riquier, Сомма, нач. 9 в., архитектор Анжильбер, Angilbert, Engilbert, ум. 814; не сохранилась). В результате этих процессов сформировался тип трёхнефной или пятинефной базилики с планом в виде латинского креста, с одним, иногда двумя трансептами, нартексом, развитым хором, обрамлённым кольцевым обходом и венцом радиальных капелл. Этот план был положен в основу многочисленных паломнических церквей последующего периода. Базиликальное построение объёмов дополнялось вертикальными акцентами башен над средокрестием и вестверком.

Церковь Сен-Мартен в Туре. 2-я половина 10 в. План.

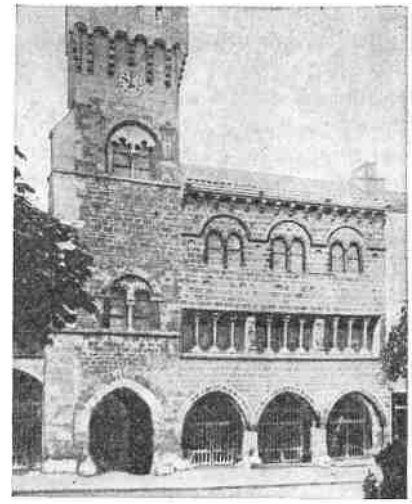


В 11—12 вв. в результате двухсотлетних исканий сложилась (не без влияния античных реминисценций) основанная на тектонике мас-

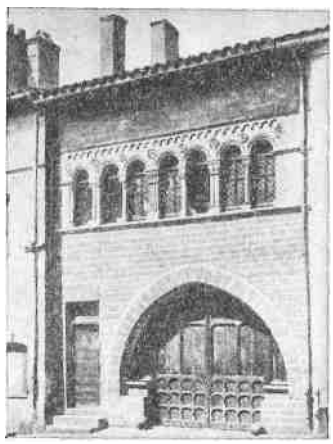


Замок в Лоше. 11—12 вв.

сивной стены, полуциркульных арок и сводов суровая и лаконичная романская архитектура. В фортификационном строительстве древнеримская система городских стен была дополнена рвами и донжоном, нередко поставленным на «талус» (каменный откос). Донжоны, замки феодалов (Арк, Arcs, Вар, 11—12 вв.; Лош, Loches, Эндр и Луара, 11—12 вв.; Брессюир, Bressuire, Дё-Севр, конец 11—12 вв.), цитадели (*Каркассонн*, 12 в.), достигшие высокого фортификационного совершенства, становятся важнейшими типами гражданского монументального строительства в это время. Формируется средневековый французский город, застроенный в основном небольшими деревянными, фахверковыми и рублеными, в ряде районов каменными домами. В 12 в. появляется тип богатого двухэтажного дома. Нижний этаж его обычно прорезан полуциркульной аркой, ведущей в складские помещения; вход помещался сбоку от арки; второй (жилой) этаж украшен аркадой окон и аркатурным фризом под карнизом. Плотно поставленные друг к другу дома образовывали улицу, на которую выступали их декоративно оформленные торцовые стороны (дома в Сент-Антонене, Saint-Antonin, Тарн и Гаронна, 12 в.). Появляются первые ратуши (ратуша в Сент-Антонене, 12 в.) и каменные, поражающие своими сложными, но функционально оправданными формами утилитарные сооружения (кузница монастыря в Фонтене, Fontaine, Изер, и кухня в Фонтенвро, Fontenevraud, ныне Фонтенвро-л'Аббеи, Fontenevrault-l'Abbaye, Мен и Луара, конец 12 в.), мосты (Сен-Бенезе в *Авиньоне*, 12—13 вв.).



Ратуша в Сент-Антонене. 12 в. (башня — 1310).

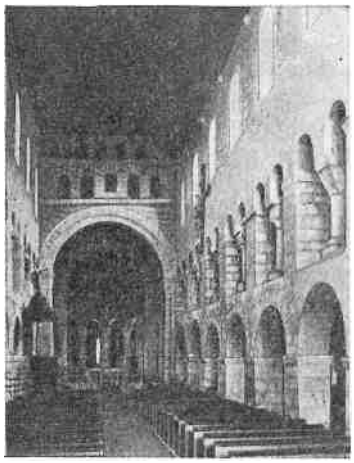


Жилой дом в Клюни. 12 в.

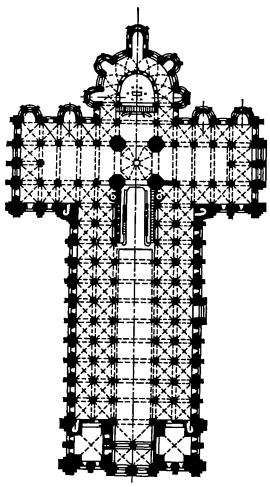
Монастырская кухня в Фонтенвро. Конец 12 в.

Развитию романской архитектуры, тесно связанной с монастырской культурой, способствовали религиозный пафос восстановления святилищ, разрушенных в период междоусобиц, арабских, венгерских и норманнских набегов, паломническое движение, всколыхнувшее народные массы, и походы крестоносцев, расширившие материальный и духовный обмен между Востоком и Западом. Технической предпосылкой романской архитектуры стало появление — первоначально в Провансе, а с сер. 11 в. в Лангедоке (церковь в Сен-Мартен-дю-Канигу, Saint-Martin-du-Canigou, Восточные Пиренеи, освящена между 1009—1026), Бургундии и др. областях — подпружных арок, контрфорсов и опор, кресчатое сечение которых отвечало сводчатой структуре перекрытия (крипта собора в *Осере*, 1050), и освоение возникшей в долине Луары техники строительства из тёсаного камня, породившей новые конструктивно-пространственные сочетания (церковь аббатства Сен-Бенуа-сюр-Луар, Saint-Benoît-sur-Loire, Луара, ок. 1068). Преобладающим типом оставались церк-

Мост Сен-Бенезе в Авиньоне. 12—13 вв.

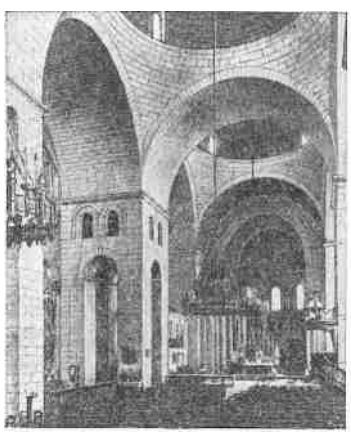


Церковь аббатства в Виньори. Около 1000. Интерьер.

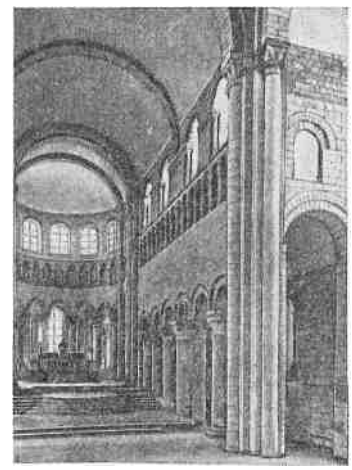


Церковь Сен-Сернен в Тулузе. 1096—1250. План.

Собор Сен-Фрон в Перигё. После 1120—50. Интерьер.

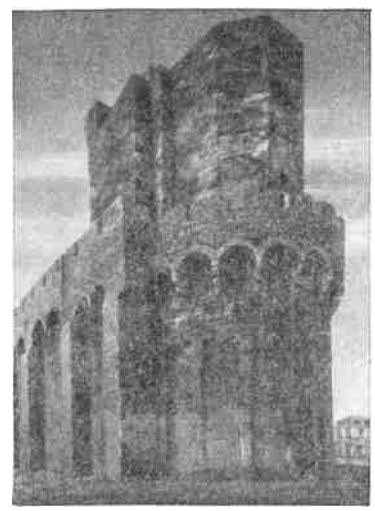


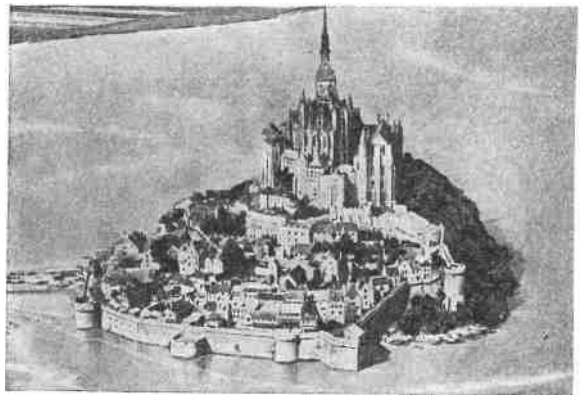
ви с планом в виде латинского креста, иногда дополненного нартексом. Их высокие, сумрачные, перекрытые полуциркульными сводами нефы (часто на подпружных арках), ведущие к алтарю, сияющему в ореоле окон, пронизывающих хор, соединены аркадой и поясом трифория с двухъярусными боковыми нефами, полусводы которых воспринимают распор главного свода (Нотр-Дам-дю-Пор в Клермон-Ферране, ок. 1170). Фасад чаще всего фланкирован башнями. Со стороны хора сложно уравновешенная геометрия объёмов нарастает к средокрестию, увенчанному мощным октагоном (церкви Сен-Сернен в *Тулузе*, 1096—1250, Клюни-3 в *Клюни*, с 1088, в Бургундии, и др.). Эти принципы легли в основу пространственных композиций, характерных для местных строительных школ: обширные, хорошо освещённые храмы, увенчанные рядами куполов на парусах или тромпах, характерные для Аквитании и Перигора (собор Сен-Пьер в *Ангулеме*, 1105—1130; собор Сен-Фрон в *Перигё*, пролёты 24 *м*, после 1120—50, единственный пример повторения византийской крестово-купольной схемы во Ф.); суровые, защищённые башней, однонефные церкви-крепости в Лангедоке и Провансе (собор в Агде, Agde, Эро, 12 в.; церковь Ле-Сент-Мари-де-ла-Мер, Les Saintes-Maries-de-la-Mer, Буш-дю-Рон, основное строительство — 1160—80), где был также распространён и тип 1—3-нефной церкви с богатым, пластически разработанным порталом, обильно украшенным скульптурой и резными деталями из мрамора или тонкозернистого известняка, воспроизводящими античные формы (церковь в Сен-Жиль-дю-Гар, Saint-Gilles-du-Gard, Гар, 11—12 в., портал — ок. 1195; церковь Сен-Трофим в *Арле*, основное строительство — 10—11 вв.); компактные, как бы собранные к высоко поднятому октагону постройки Оверни, оживлённые богатой полихромией кладки из твёрдых вулканических пород (церкви монастырей Сен-Нектер, Saint-Nectaire, Иссуар, Issoire, обе — Пюи-де-Дом, 1-я пол. 12 в.); храмы Пуату, строгие прямолинейные геометрические формы которых округлены и смягчены колонками, аркатурами, обильной резьбой, скульптурой, а иногда и росписью (церкви Нотр-Дам-ла-Гранд в *Пуатье*, 2-я четверть 12 в., Сен-Савен-сюр-Гартамп в Сен-Савене, Saint-Savin, Вьенна, нач. 12 в.); лаконичные по формам и декору, широкие и светлые церкви Шампани и Нормандии (аббатство в Виньори, Vignory, Верхняя Марна, ок. 1000; аббатство *Мон-Сен-Мишель*, с 11 в.; церкви Сент-Этьенн и Ла Трините в *Кане*, обе — в основном 2-я пол. 11 в.), в большинстве которых деревянные стропила



Церковь аббатства Сен-Бенуа-сюр-Луар. Около 1068. Интерьер хора.

Церковь Ле-Сент-Мари-де-ла-Мер. Основное строительство — 1160—80.





Мон-Сен-Мишель. Вид с юго-востока.

среднего нефа были заменены в 12 и 13 вв. крестовыми нервюрными сводами. Эта новая, разгружавшая стену система, а также появившиеся стрельчатые арки и своды (средний неф собора Сен-Лазар в Отёне, 12 в.) явились провозвестниками следующего этапа развития архитектуры.

Готика. Многие романские по духу постройки ещё не были закончены, когда появились первые сооружения, свидетельствовавшие не только о решительных изменениях организации строительной деятельности и тектонической основы архитектуры, но и о серьёзнейших сдвигах в развитии средневекового общества и его культуры.

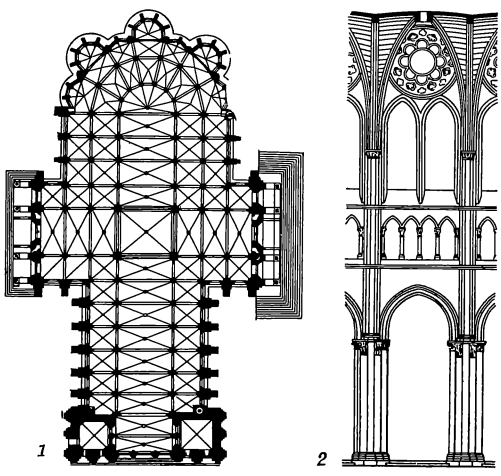
Готическая архитектура, зародившаяся в сер. 12 в. в Иль-де-Франсе и распространившаяся на всю Зап. Европу, развивалась в городах, ставших с отделением ремесла от земледелия и появлением товарного производства экономическими, административными и культурными центрами страны, очагами развития науки (в 12 в.— нач. 13 в. открываются первые университеты) и зачатков рационалистического мировоззрения. Получая новую материальную основу, старые города разрастались, перестраивались, укреплялись. Их население, уже с нач. 12 в. отстаивавшее свою независимость от светских и духовных феодалов и ставшее опорой королевской власти в её борьбе за централизацию французского государства, быстро увеличивалось. На водных путях, у переправ, на стратегически выгодных позициях возникали новые населённые пункты. Нередко города закладывались крупными сеньорами (Монтобан, Montauban, Тарн и Гаронна, основанный в 1144 графом Тулузским), французскими, а также английскими королями, завоевавшими значительную часть Ф. (Бомон-дю-Перигор, Baumont-du-Perigord, Монпазье, Monpazier, оба — Дордонь, основаны в 1272 и 1284 Эдуардом I Английским), для защиты своих владений. Новые города, называвшиеся на юго-западе Ф. «бастидами», возводились по регулярному плану (Монпазье, Миранд, Mirande, Жер), членились, насколько позволял рельеф, прямоугольной сетью улиц на равные кварталы и участки, обычно узкие, обращённые к улице торцом. Территория всех городов, стеснённая кольцом укреплений, застраивалась предельно плотно. Небольшая площадь перед соборной папертью, на которой в 13—14 вв. разыгрывались мистерии, а также замкнутая рыночная площадь, часто окружённая портиками или аркадами (Монпазье), были единственными в городе открытыми общественными пространствами.

Главное общественное сооружение города, его собор, был предназначен не только для отправления культа, но и служил для собраний городской общины, значительную часть которой он был способен вместить. Ставшая делом всей городской коммуны архитектура соборов воплотила существенные черты средневековой идеологии, теологического представления о величии и стройности мироздания, общественного устройства (иерархическая структура общества). Поднявшиеся высоко над кровлями обычных зданий грандиозные каменные соборы, украшенные кружевом почти ювелирной резьбы, явились важнейшим и наиболее ярким порождением готики (которую многие исследователи считают национальным французским стилем). Это — плод умудрённого опытом человеческого разума, вдохновенного творчества одарённых мастеров, а вместе с тем и длительного, иногда двух- трёхвекового трудового подвижничества народа, одержимого идеей искупления земных грехов путём служения богу. Художественное совершенство готических сооружений немыслимо без великолепного качества работ, выполнявшихся организованными в цеха строителями-профессионалами. Впечатляющая целостность, присущая даже тем зданиям, где первоначальный замысел значительно менялся в процессе строительства, их до тонкостей продуманная структура были бы недостижимы без нового лица — возглавлявшего строительство мастера-каменщика, большей частью остававшегося неизвестным и лишь кое-где поименованного среди узоров декора, т. н. лабиринтов, на каменном полу собора или запечатлённого в скульптуре. Об экспериментально-познавательной методике и широте кругозора таких мастеров даёт представление альбом зарисовок архитектора 13 в. Виллара из Оннекура (Villard de Honnecourt). Именно в культовых сооружениях, где впервые произошло разделение строительных конструкций на активный несущий остов и несомую оболочку-заполнение, родился художественный язык готической архитектуры. Её тектонической основой явился каркас — сложная система локализующих усилия нервюрных сводов, столбов, арк-

бутанов (передающих распор внешним контрфорсам), что позволило дать прямой свет в средний неф храма через окна возвышающейся центральной части; а её характерными формами — стрельчатые очертания сводов, арок и проёмов, профилированные нервюры и пучковые опоры, остроконечные пинакли и вимперги.

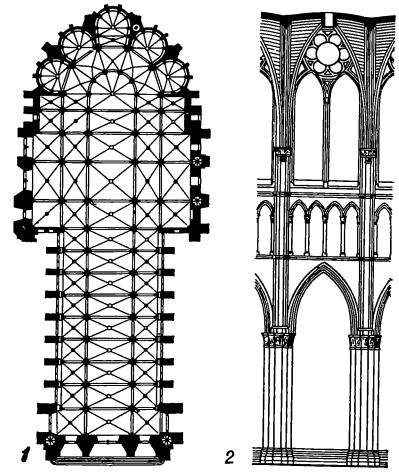
В готической архитектуре в целом различаются периоды: ранний — 12 в., зрелый — 13 в.— 1-я пол. 14 в. и поздний — 2-я пол. 14 в.— 15 в. (в литературе существует и иная периодизация). Развитие готических форм начинается с выделения в крестовых сводах несущих нервюр и облегчённых распалубок (развалины аббатства Уркан в Ширн-Уркан, Chiry-Ourscamps, 1-я четверть 12 в., церковь в Морьянвале, Morienval, 1120, оба — Уаза), что дало возможность перекрывать помещения любой формы (напр., апсиды, кольцевые обходы), деля их в плане на треугольники, очерченные по граням сводов нервюрами, а также уменьшить размеры, а следовательно, и толщину каждой распалубки.

Главный тип храма, трёхнефная базилика, имеет короткий трансепт, почти не выступающий за линии продольного нефа и делящий его примерно посередине длины. Боковые нефы, как правило, одноярусные, иногда по всей длине фланкированные капеллами (посвящения богатых горожан своим святым-покровителям; имеются в соборах Парижа, Амьена, *Руана* и др.), продолжаются кольцевым обходом, который нередко отделяется от хора богато убранной скульптурной оградой (франц. jubé; металлической кованой в соборе в *Кутансе*, каменной скульптурной в Амьене, 15—16 вв.). В длинном хоре, завершённом апсидой и венцом радиальных капелл, за главным алтарём, также иногда отделённом от нефа преградой (остатки скульптуры 13 в. в *Шартре*), выделяется место для соборного капитула, обрамлённое деревянными резными креслами (Амьен, Шартр и др.). Крипта и нартекс в зрелой готике отсутствуют. По торцам главного нефа и трансепта вырастают парные башни. Средокрестие увенчивается стройным деревянным шпилем, реже каменным фонарём-октагоном (соборы в Кутансе, *Байё*; церковь Сент-Уан в Руане). Исходная конструктивно-планировочная ячейка, травея, в ранних готических сооружениях усложняется по сравнению с романской: большой квадрат в среднем нефе, перекрытый шестичастным сводом, соответствует двум малым квадратам в каждом из боковых нефов, причём крайние опоры ячейки, несущие не только поперечные, но и диагональные нервюры, стали более массивными, ритмически чередуясь с менее мощными промежуточными опорами. В зрелой готике каждой квадратной ячейке бокового



Собор Нотр-Дам в Шартре. 1194—1260. 1. План. 2. Разрез главного нефа.

Собор Нотр-Дам в Шартре. 1194—1260. Нервюры свода.



Собор Нотр-Дам в Реймсе. 1211—1311. 1. План 2. Разрез главного нефа.

нефа соответствует в среднем нефе поперечный прямоугольник, перекрытый четырёхчастным (крестовым) нервюрным сводом; все опоры становятся равнозначными, их ритм выравнивается, продольные стены среднего нефа членятся, как правило, на три яруса (ленте трифория теперь соответствует чердак над боковыми нефами). Отдельные планировочные ячейки и всё пространство храма в целом приобретают более цельный характер.

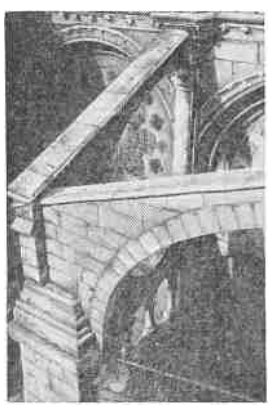
Поскольку несущая структура ориентирована поперёк сооружения, вынесена наружу и воспринимается изнутри лишь в виде узких опор, расчленённых наподобие пучка тончайших коло-

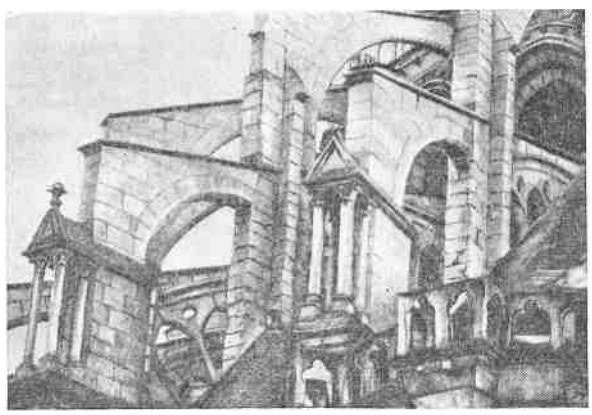
Собор Нотр-Дам в Страсбуре. 11—16 вв. Вид с юга.

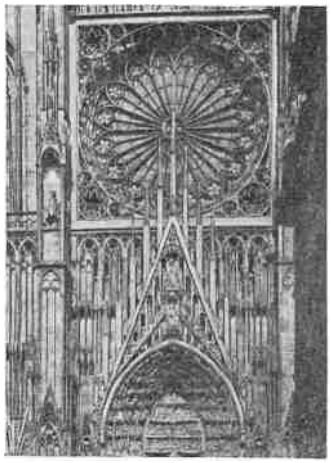
нок, разветвляющихся, как бы прорастающих в своды и передающих земле каждая своё собственное, полученное от нервюр усилие, а вместо стен между столбами сделаны проёмы, заполненные цветными и бесцветными (с рисунком гризалью) витражами, интерьер храма образует лёгкая, почти дематериализованная, сияющая яркими стёклами оболочка. Уходящее вглубь на 100—120 *м* внутреннее пространство, поднятые на непостижимую высоту своды (в парижском, реймсском, амьенском соборах соответственно на 32,5, 38 и 42,5 *м*), пропорции нефа, высота которого превышает ширину в 2,8—3 раза (Париж, Амьен, Бове), стройность, вытянутость всех видимых зрителю конструктивных элементов рождают поразительное впечатление динамической устремлённости ввысь. Сумеречная, переливающаяся красочными бликами среда кажется ирреальной, как бы исполненной тайны божественного присутствия. В противоположность этому плотная, вполне материальная наружная масса собора, поддерживаемая рёбрами аркбутанов, взъерошенная пинаклями, шпилями башен, вимпергами порталов, всплывшая над городом, словно корабль в полной парусной оснастке, поражает не только своей могучей вещественностью, но и глубоко продуманным техницизмом. Так создаётся двойственность архитектурного образа собора, отвечающая двойственности средневекового мировоззрения: изнутри — пространство вырастает как бы силою одного только религиозного экстаза строителей, снаружи — объёмы несёт система обнажённых конструкций, возведённых людьми на пределе технических возможностей того времени. Эти конструкции громоздятся за величественным главным фасадом с его парными башнями, между которыми неф открывается большим круглым, изысканным по рисунку каменных переплётов окномрозой. Ту же трёхчастную композицию повторяют торцовые фасады трансепта. Нижний ярус фасада образуют глубокие перспективные порталы входов (их число соответствует числу нефов), сплошь покрытые скульптурой и каменной резьбой; позднее перед ними появляется колонный портик (Шартр, Руан). Верх башен, соединённых арочной галереей, а иногда ещё галереей со статуями королей (Париж, Амьен), прорезан высокими проёмами звона. Венчающие шатры (южная башня в Шартре, северная — в *Сен-Дени*) позднее сменились ажурными шпилями (северные башни в Шартре и *Страсбуре*), однако в большинстве соборов башни остались незавершёнными (*Лан*, Париж, *Реймс*, *Бурж*, Амьен).

Первое крупное сооружение готики — хор церкви аббатства Сен-Дени, возведённый аббатом Сугерием для усыпальницы французских королей, нервюрные своды и ажурные стены которого поразили во время церемонии освящения (1144) многочисленных прелатов и светских сановников. Разнообразие поисков проявилось в строительстве соборов в Сансе (Sens, Йонна, ок. 1140, архитектор Гийом из Санса, Guillaume de Sens; трансепт — 1490—1517), где галереи боковых нефов уже отсутствуют и заменены трифорием; в Нуайоне (Noyon, Уаза; хор — ок. 1150, трансепт — 1170), где при наличии боковых галерей и чередующихся опор сложного пучкового и круглого сечения продольная стена нефа стала заметно легче; в Лане (1150—1215), где мощный 7-башенный силуэт восходит к романским традициям Клюни и Нормандии, но в

Собор Нотр-Дам в Шартре. 1194—1260. Аркбутаны.





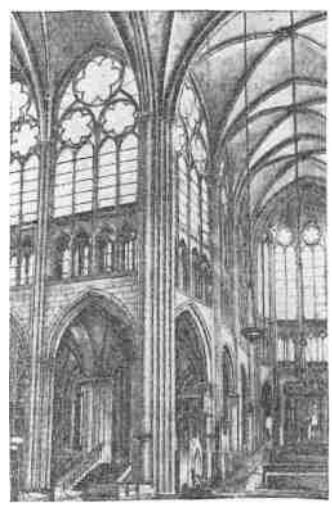


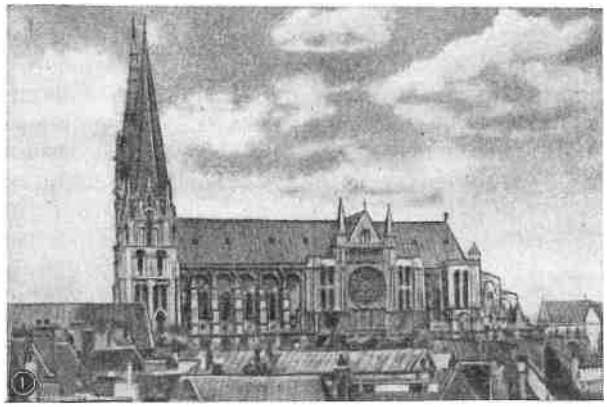
Собор Нотр-Дам в Страсбуре. 11—16 вв. Западный фасад. Фрагмент.

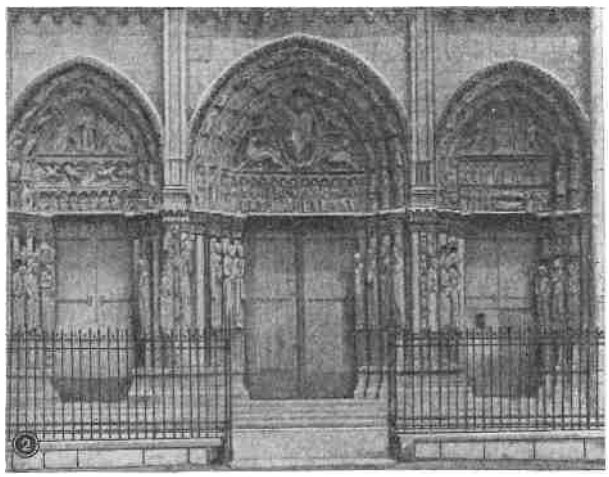
интерьере благодаря круглым столбам нижней аркады достигнута лучшая связь главного и боковых нефов. Стена как несущая конструкция разрушена, но ещё не уничтожена; шестичастные, несколько вспарушенные своды и чередование опор различного профиля и построения предопределяют ритмическую расчленённость пространства; нервюры относительно грузны, аркбутаны невелики по пролёту, в композиции фасадов ещё не отработаны типические черты, позволяющие воплотить тему последовательного облегчения и устремлённости архитектуры ввысь. В этом отношении характерен могучий и своеобразный фасад ланского собора, в котором чётко выделены порталы, появилась роза, наметилась аркатурная галерея, но полуциркульные завершения проёмов, перебивка горизонталей и нагромождение второстепенных элементов (особенно в башнях собора) сдерживают наметившийся динамизм. Собор Нотр-Дам в Париже (1163—1257, перестроен во 2-й пол. 14 в.) ответил возросшему политическому значению города как столицы государства и завершил первый этап развития готического стиля. Это грандиозный (длина 130 *м*, высота сводов 32,5 *м*) пятинефный храм, разделённый посередине длины коротким трансептом и завершённый хором с двойным обходом (1182), так что весь план вписывается в прямоугольник. При шестичастных сводах и одинаковых круглых столбах главной аркады, увенчанных крупными капителями, поставленная на них стена (1182—1200) ещё массивна. Лишь позднее (1258—70, Жан из Шеля, Jean de Chelles, и Пьер из Монтрёя, Pierre de Montreuil, 1280—1330, Пьер из Шеля, Pierre de Chelles, 13—14 вв., и Жан Рави, Jean Ravy) она получила большие верхние окна, необходимые для освещения нефа тем более, что в нач. 14 в. между всеми контрфорсами были встроены капеллы. Тогда же двухпролётные аркбутаны были заменены однопролётными лёгкими, точно упёртыми в контрфорсы, круто направленными арками. Хор собора, а также фасад с его ясными горизонтальными и вертикальными членениями, как бы с трудом врезанными в плотную стену порталами, великолепной розой и словно выросшими из тела сооружения монументальными башнями — совершенное произведение вполне установившегося стиля. Применённая в изобилии скульптура, тесно связанная с тектоническими формами и иногда функционально использованная (водосливы — гаргуй, gargouille, оригиналы ныне в Музее Клюни, Париж), имеет большое значение для формирования архитектурного образа каждого собора. Расцвет готической архитектуры, обусловленный экономико-политическим укреплением страны и подъёмом её культуры, знаменуют соборы в Шартре, Реймсе и Амьене. Собор в Шартре (1194—1225, освящён в 1260), лучше освещённый, чем парижский, благодаря высоким окнам нефа, ажурным капеллам обширного пятинефного хора (1210—30) и светлому, голубовато-сиреневому колориту витражей (13 в., частично — 12 в.), отличается крестообразно развитым пространством, сдер-

Церковь аббатства Сен-Дени. Около 1137—44. Интерьер главного нефа.

Церковь аббатства Сен-Дени. Около 1137—44. Слева — интерьер хора и части трансепта; справа — обходная галерея хора.

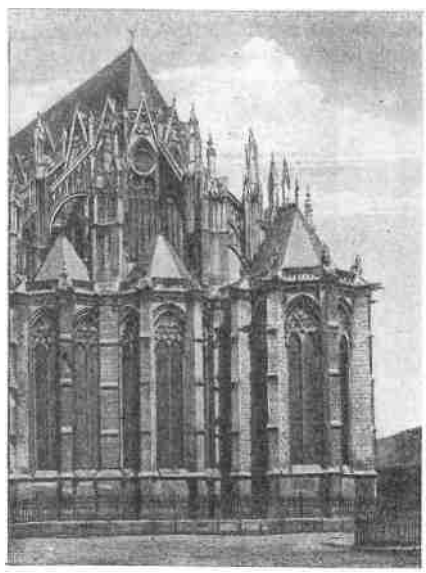


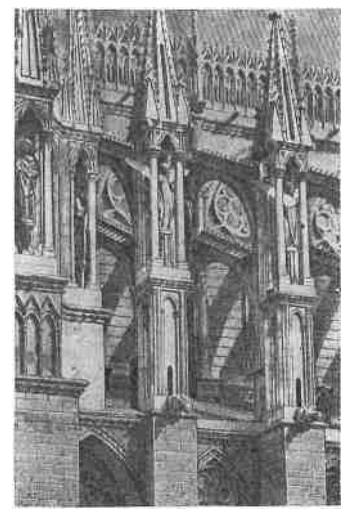




Собор Нотр-Дам в Шартре. 1194—1260. 1. Вид с юга. 2. Королевский портал. 1145—60.

жанным благородством интерьера, перекрытого четырёхчастными сводами, органичностью структуры и профилировки вертикалей. Главный фасад, сохранивший некоторые романские части (порталы, нижняя часть сев. башни), имеет массивный плоскостный характер. Между тем пластика поднимающихся уступами объёмов хора, фланкированных башнями (остались без завершений) фасадов трансепта с их выступающими скульптурными портиками, плотно сдвинутых контрфорсов главного корабля и необычных аркбутанов, состоящих из двух арок, соединённых аркатурой, чрезвычайно богата. Архитектуре реймсского собора (1211—1331) при строгости тектонического построения свойствен подчёркнутый вертикализм, вытянутость всех элементов и фигур, обилие скульптуры и декоративных деталей, которые, словно буйная поросль, пробиваются ввысь, пересекая горизонтальные членения. Даже стрельчатые обрамления порталов настолько повышены, что центральный тимпан прорезает ещё одна роза. Весь абрис фасада облегчён, заметно суживаясь кверху. Амьенский собор (1220—88, Робер из Люзарша, Robert de Luzarches, 13 в., Тома из Кормона, Thomas de Cormont, и его сын Рено — 15 в.) — крупнейший во Ф.: его площадь 7700 $м^2$. Головокружительная высота нефа, чистота профиля всех нервюр, активная кривизна 2-ярусных аркбутанов, точность их наклона и примыкания свидетельствуют о полном овладении законами равновесия. Свет в изобилии льётся из сплошь остеклённого (включая трифорий) хора и четырёхчастных окон нефа, словно расцветающих каждое тремя розами. Соотношение масс и пролётов постройки, значительность главной аркады, равной по высоте трифорию и окнам, создают замечательную пространственность интерьера. Простота и целеустремлённость его архитектурных линий контрастируют с многоплановой структурой фасада, насыщенного резьбой и скульптурой. Жемчужиной готики является построенная при королевском дворце капелла Сент-Шапель в Париже (1243—48), предназначенная для привезённых Людовиком IX с Востока реликвий. Это высокий однонефный сводчатый зал, украшенный роскошными, звучно сияющими багряно-синими (в розе 15 в.—зеленоватыми) витражами. В 13 в. рели-





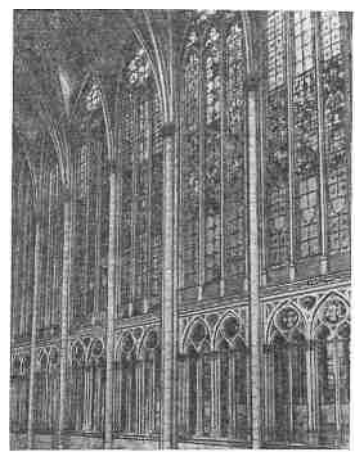
Собор Нотр-Дам в Амьене. 1220—88. Восточная часть (слева). Собор Нотр-Дам в Реймсе. 1211—1311. Фрагмент южного фасада (справа).

Капелла Сент-Шапель в Париже. 1243—48.

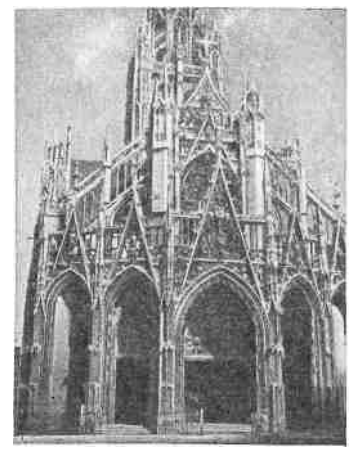
гиозно-строительным пылом были охвачены все северо-западные провинции Ф.: соборы в *Суассоне*, Руане, Бурже, Бове (дерзновенная высота сводов и башни которого приводили к неоднократным обрушениям) и др. Готические сооружения появляются в Оверни, Лангедоке, Бургундии (Дижон, Осер). Даже на юге Ф., где религиозные альбигойские войны продлили функциональную обусловленность традиционного типа церкви-крепости, появляются нервюрные своды (собор Сент-Сесиль в *Альби*, 1282—1390). 14 в., ознаменовавшийся разрухой, войной и потерей завоеванных Англией территорий, освобождение которых происходит лишь в нач. 15 в., был не только временем длительных перерывов в работе над многими сооружениями: ряд произведений свидетельствует об усилении тенденции к динамизму, воздушности форм, к орнаментальному богатству (Сент-Юрбен в *Труа*, 1262—66), которая к концу 14 в. вылилась в серьёзное изменение художественных вкусов. Архитектурные членения либо теряют тектонический смысл, либо скрываются изобильным декором: появляются фантастические корчащиеся фигуры, искривлённые синусоидные линии, складывается т. н. «пламенеющий стиль». Характерны церкви Сен-Северен в Париже (14 в.), в кольцевом обходе которой каждый столб словно распускается 14 нервюрами; Сен-Маклу в Руане (1434—70, окончена в 1570) с пирамидальной, образованной вимпергами композицией 5-гранного фасада; Ла Трините в Вандоме (Vendôme, Луар и Шер, 15 в.), абрис фасада которой, очерченный 2-ярусными аркбутанами, заполнен, словно рябью, мелким динамичным узором каменных переплётов; живописно изукрашенный южный портик собора в Альби (15 в.). Опыт строительства, накопленный в культовой архитектуре, был применён в общественных зданиях светского назначения. Новые монашеские ордена, основанные ещё в нач. 13 в. (францисканский, доминиканский), вели проповеди в среде горожан и строили свои обители в городах. Здания, первоначально входившие в состав монастырей, становились типами нарождающейся гражданской архитектуры; странноприимные дома, госпитали с большими палатами и с капеллой во главе, кухней, аптекой, помещениями для обслуживающего персонала (госпиталь аббатства Шири-Уркан, 1230; госпиталь в Боне, Beaune, Кот-д'Ор, 1443—49) возводились при городских соборах или монастырях, образуя вместе с гостиницами, трапезными, клуатрами и залами капитула сложноразвитые комплексы (при Нотр-Дам в Париже). В богатых городах Сев. и Сев.-Вост. Ф. были сооружены монументальные здания ратуш (ратуша в Сен-Кантене, Saint-Quentin, Эна, 1351—1509, имеющая лоджию в нижнем этаже и богато украшенный,

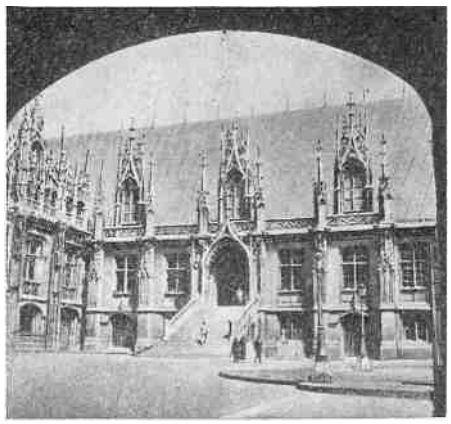
Капелла Сент-Шапель в Париже. 1243—1248. Интерьер верхнего зала.

Собор Сен-Пьер в Бове. Верхняя часть интерьера хора. 13—14 вв.



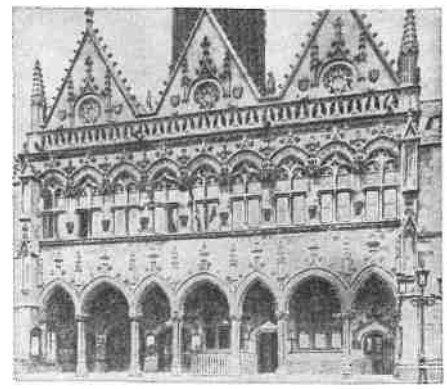
Церковь Сен-Маклу в Руане. 1437—70. Окончена в 1570. Западный фасад.





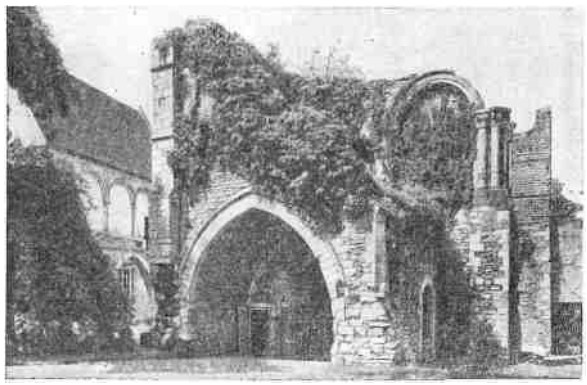
Дворец правосудия в Руане. 1499—1509. Перестроен в 19 в.

выходящий на площадь фасад, увенчанный тремя ажурными стрельчатыми фронтонами), ремесленных цехов, Дворцов правосудия, коллежей, университетов, библиотек. Их разнообразные помещения чаще всего цепочкой обрамляют внутренние дворы, а готический декор, перенесённый из церковного строительства, в этих зданиях теряет свою тектоническую обусловленность.



Ратуша в Сен-Кантене. 1351—1509.

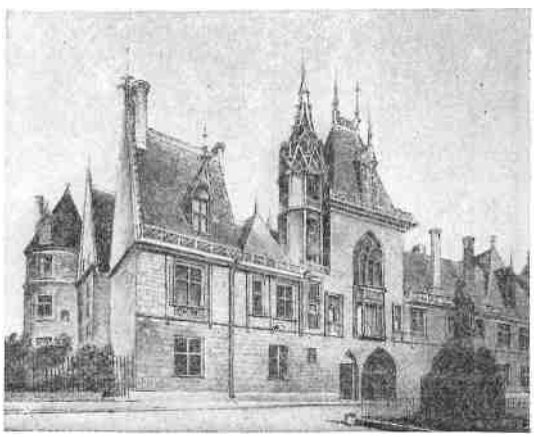
В массовом городском жилище, где в зависимости от местности преобладали каменные со сланцевой кровлей либо деревянные фахверковые, крытые черепицей постройки, ярче всего проявилась функциональность композиционных решений. Зажатые с боков щипцового типа дома развивались вверх на 2—3, позднее — на 3—4 этажа; жилые комнаты располагались над лавками и ремесленными мастерскими, в глубине крошечного двора нередко находился хозяйственный корпус (Лан, Мон-Сен-Мишель и др., 13—15 вв.). В домах богатых горожан, светской и церковной знати появились комнаты для членов семьи, большой зал. Различные по функциям корпуса группировались вокруг двора, иногда обведённого по первому этажу галереей (Дом королевского казначея Жака Кёра в Бурже, между 1443—51). По характеру создаваемой бытовой среды эти дома («отели»), как и городские дворцы крупнейших сеньоров, отличались импозантностью внешнего облика, парадностью обширных, крытых деревянными стропилами залов (дворец герцога Беррийского в Пуатье, ныне Дворец юстиции, между 1384—88; архиепископские дворцы в Сансе и Лане — оба 12—14 вв.) и отвечали жизненным и культурным запросам не столько феодального, сколько нарождающегося буржуазного общества.



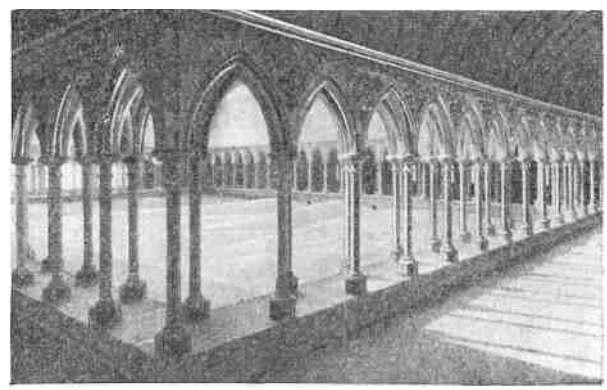
Руины замка Шато-Руаяль в Санлисе. 12—14 вв.

В готический период серьёзное развитие получило фортификационное строительство, усовер-

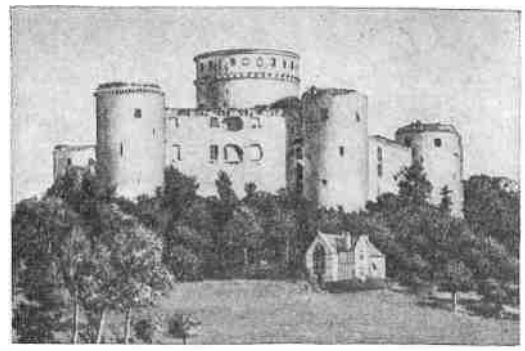
Дом Жака Кёра в Бурже. Между 1443—51.



Клуатр в Мон-Сен-Мишель. Окончен в 1228.



Мост Валантре в Каоре. Начат в 1308.



Замок Куси. Конец 12—13 вв.

шенствованное на основе достижений крестоносцев. Принцип построения замков крестоносцев — «крепость в крепости» — позволял обороняться во всё суживающемся кольце укреплений по мере захвата отдельных частей крепости осаждающими. Стратегическое использование рельефа, возвышающиеся над стенами (нередко цилиндрические) башни, комплексы воротных и мостовых укреплений, вынесенные на машикулях зубцы, ряды бойниц (позднее — амбразур), соединённые галереями и ходами, позволяли вести бой в нескольких уровнях: городские укрепления Каркассонна (внешний пояс), *Каора*, Провена (Provins, Сена и Марна, 12—14 вв.), Эг-Морта (Aigues-Mortes, Гар, 13 в.), монастырские укрепления Мон-Сен-Мишеля (11—15 вв.), сеньориальные (Шато-Гайяр, Château-Gaillard, Эр, 1196; Куси, Coucy, ныне Куси-ле-Шато-Офрик, Coucy-le-Château-Auffrique, Эна, конец 12 в.— 13 в.; Нажак, Najac, Аверон, 1253, строитель Альфонс из Пуатье, Alphonse de Poitiers) и королевские замки (Венсенн, Бастилия — оба в Париже, 14 в.). С середины 14 в. в замках большее внимание уделялось функциональным требованиям жилища, комфорту. При всём арсенале оборонных средств и неприступности внешнего облика в таких замках, как Лувр в Париже (около 1364, не сохранился, строитель Раймон из Тампля, Raymon de Tample), Пьерфон (Pierrefonds, близ Тура, между 1390—1420, каре с донжоном, начало 13 в.), папский дворец в Авиньоне (середина 14 в.), выделяются богато украшенные парадные залы, капеллы, спальни. В Лувре лестница впервые заняла функционально удобное место и была вынесена в специальный объём.

Стены цитадели в Каркассонне. Основное строительство — 13 в.

Изобразительное искусство. Искусство франков и родственных им бургундов и вестготов (см. *Германцы*), в конце 5 в.—8 в. входивших в состав королевства Меровингов, во многом связано с галло-римскими (см. *Кельты*) традициями. После принятия христианства эти традиции перерабатывались соответственно новой христианской идеологии. а в формальном отношении — в сторону всё большей плоскостности, схематизации и стилизации. В резьбе на каменных саркофагах и стелах преобладает плетёный орнамент с примитивными растительными и звериными мотивами и изображениями христианских символов. Плоскостная резьба сходна по технике с резьбой ирландских каменных крестов того же времени (см. *Ирландия*), галло-римских саркофагов и коптских (см. *Египет*

Саркофаг (торцовая сторона). Мрамор. Пиренейские мастерские. Около 680. Лувр. Париж.

«Даниил во рву львином». Рельеф саркофага Калентинуса. Мрамор. Около 660. Музей. Бурж.

Д р е в н и й) стел, выполнена обычно грубо и неумело. В резьбе на мраморных саркофагах (саркофаг в Музее Нарбонны, 7 в.) даже кресты потеряли свою чёткость, несмотря на крайнюю упрощённость композиции. Человеческие фигуры (гл. обр. Христос и святые) изображаются крайне редко, но в их трактовке ярче проступает связь с галло-римским искусством. Почти единственные сохранившиеся памятники этого типа — саркофаг св. Ажильбера (конец 7 в.) в крипте в Жуаре (Jouarre, Сена и Марна) со сценой «Страшного суда» и рельеф того же времени с изображением полуобнажённых христианских мучеников, стоящих по сторонам пилястры или ствола креста, в ипогее (погребальной часовне) в *Пуатье*. Для украшения церквей широко применялись терракотовые рельефы, оттиснутые в форме и обработанные резцом, с изображениями фантастических животных, человеческих фигур и голов.

Стела в ипогее Мельбода в Пуатье. Камень. Конец 7 в.

Больших успехов франкские мастера достигают в украшениях рукописей, изготовлявшихся в монастырских скрипториях в Люксёе (ныне Люксёй-ле-Бен, Luxeuil-les-Bains, Верхняя Сона), Флёри (Fleury, ныне Сен-Бенуа-сюр-Луар, Saint-Benoît-sur-Loire, Луара), Корби (Corbie, Сомма), возможно в Мо (Meaux, Сена и Марна), *Лане* и др. Миниатюры (раскрашенные инициалы и декоративные мотивы — венки, кресты, аркады — на таблицах канонов) в основном исходят из позднеантичных традиций, но находятся также под влиянием ирландских и англосаксонских школ миниатюры. Плоские, стилизованные изображения пёстрых птиц, зелёных и оранжевых рыб, клетчатых четвероногих (имеющих, как правило, символическое значение) образуют основу инициалов (т. н. изоморфический орнамент). В «Геласианском сакраментарии» (сер. 8 в., Ватиканская библиотека) каждый инициал наряден, красочен и вместе с позднемеровингским, близким к пиктографии шрифтом составляет единое неразрывное декоративное целое. Тонкое декоративное чутьё помогает художнику справиться с новым для него изображением человеческой фигуры, в которой наивность построения сочетается со стремлением к выразительности и силой цветового решения («Распятие» в «Геллонском сакраментарии», конец 8 в., Национальная библиотека, Париж).

Миниатюра «Геласианского сакраментария». Середина 8 в. Ватиканская библиотека.

К 800 большая часть Зап. Европы была объединена под властью Карла Великого. Его попытки возрождения Римской империи находят отражение в искусстве, в котором смешиваются восточные, византийские и варварские влияния и традиции, но ведущим остаётся стремление следовать раннехристианским образцам позднеантичного искусства (т. н. Каролингское возрождение, конец 8 в.— 9 в.; см. также *Германия*). Античные принципы перерабатываются в соответствии с новыми требованиями: искусство носит придворно-официальный характер, выражает интересы правящего феодального класса и связано с христианской религией. Кроме двора Карла и его преемников, художественная деятельность сосредоточивается в монастырях, где в скрипториях монахами переписываются и украшаются рукописи христианских и античных авторов. Следуя позднеантичным, ранневизантийским и отчасти сирийским образцам, мастера создают красочные миниатюры, в которых главное место занимают изобразительные мотивы, а человеческие фигуры даны в естественных пропорциях и положениях, близких позднеантичным изображениям. Античные мотивы преобладают и в орнаменте каролингских миниатюр. Яркие тона гуаши, обилие пурпура и золота создают впечатление декоративной пышности («Евангелие Годескалька», ок. 781—783, Национальная библиотека, Париж; по некоторым исследованиям, возможно, создано в Ахене, см. *Германия*, *ФРГ*). В изображениях евангелистов, закутанных в римские тоги и сидящих на фоне живописного пейзажа, в т. н. «Ко-

ронационном евангелии» Карла Великого (нач. 9 в., Камеры светских и церковных ценностей, Вена) т. н. дворцовой школы заметно явное стремление приблизиться к позднеримской живописи. В миниатюрах школы Реймса («Евангелие Эббо», между 816—35, Городская библиотека, Эперне; «Утрехтская псалтырь», 9 в., Университетская библиотека, Утрехт) главная роль отводится динамичной, взволнованной, экспрессивной линии. Сцены битв, охот, пиров в «Утрехтской псалтыри», объединённые холмистым пейзажем,— это живые наброски пером, где масса фигурок составляет причудливый узор, иллюстрирующий буквально каждый стих псалма.

С сер. 9 в. ведущей становится школа Тура; для неё характерны миниатюры с разработанным сюжетом и чёткой композицией, изящный орнамент, сходный с узорами на изделиях из металла. В миниатюрах этой школы встречаются портретные изображения монархов. В «Евангелии Лотаря» (849—51, Национальная библиотека, Париж) дано официально-символическое изображение монарха. Для усиления значимости главного персонажа нарушены масштабные соотношения фигур, подчёркнута торжественность и монументальность сцены. Обилие золота и пурпура усиливает впечатление пышности. Значительные произведения были созданы также в скрипториях Флёри, Корби, возможно *Сен-Дени* и др. крупных монастырей.

«Евангелист Марк». Миниатюра «Евангелия Эббо». Между 816—35. Городская библиотека. Эперне.

«Побиение св. Стефана камнями». Фреска крипты Сен-Жермен в Осере. Между 841—59.

О характере монументальной живописи времени Каролингов свидетельствует мозаика «Ковчег завета» (после 806) в оратории Жерминьи-де-Пре (Germigny-des-Prés, Луара), где золотой с голубым фон, стремительные движения ангелов в лёгких одеждах, с тонкими овалами лиц, а также нежность цветовых переходов говорят о воздействии античного и итало-византийского искусства. Влияние ранневизантийского искусства ощущается в иконографии и стиле фрески крипты Сен-Жермен в *Осере* «Житие св. Жермена» (между 841—859). Фигуры этой фрески естественны по пропорциям и движениям, цветовое решение сдержанное (всего 4 цвета), но жесты персонажей полны экспрессии, а композиция в целом строго подчинена архитектурным формам.

Конная статуэтка Карла Великого. Бронза. Около 870 (?). Лувр. Париж.

Немногочисленные каменные и стукковые рельефы времени Каролингов исполнены в основном в духе меровингского искусства. Стукковые фрагменты декора из оратория в Жерминьи-де-Пре (около 806, Музей изящных искусств, Орлеан) примечательны плоским рельефом с мотивами из розеток, стилизованных ветвей и листьев. Бронзовая пластика малых форм пред-

«Христос в мандорле с символами евангелистов». Рельеф обхода хора церкви Сен-Сернен в Тулузе. Камень. Конец 11 в.

«Св. Пётр». Рельеф портала церкви Сен-Пьер в Муассаке. Камень. 1120—25.

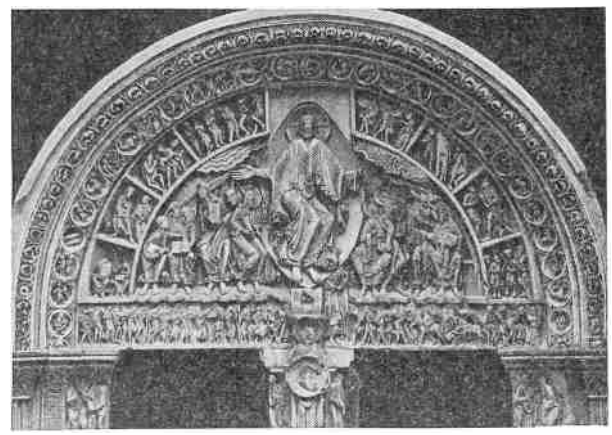
ставлена конной статуэткой из собора в *Меце* [ок. 870(?), Лувр, Париж], считающейся изображением Карла Великого.

В нач. 11 в. наступает новая фаза в развитии феодальных отношений и вместе с ней новый культурный подъём. Политическая раздробленность Ф. способствовала развитию искусства местных школ. Вместе с тем начали вырисовываться и общие принципы романского стиля. Для его формирования большое значение имел общеевропейский характер церкви и монашеских организаций *Клюни* и Сито (Citeaux, Кот-д' Ор).

«Акробат, или человек-змея». Капитель церкви в Анзи-ле-Дюк (Сона и Луара). Камень. Конец 11 в.

«Видение волхвов». Рельеф капители собора Сен-Лазар в Отёне. Камень. 12 в. Музей собора. Клюни.

Рельефы нач. 11 в. плоски и схематичны. Таков рельеф архитрава церкви Сен-Жени-де-Фонтен в Сен-Жени (Saint-Genis, Восточные Пиренеи, 1019—20) с изображением Христа во Славе с ангелами и шестью апостолами. Переход к технике более высокого рельефа совершается во 2-й пол. 11 в. (рельефы капителей церкви Сен-Бенуа-сюр-Луар, 1070-е гг.; рельефы обхода хора церкви Сен-Сернен в *Тулузе*, конец 11 в.). К концу 11 в. складывается тип оформления главного фасада храма: тимпан портала посвящается теме величия и могущества божества, косяки портала занимают отдельные крупные фигуры святых, а архитрав — ритмически чередующиеся повествовательные сцены или фигуры апостолов. Капители колонн, первоначально украшенные стилизованными геометрическими и растительными мотивами, заполняют сюжетные сцены из священного писания. На рубеже 11—12 вв. начинается бурный подъём монументальной скульптуры, локализующейся в ряде местных школ. Для мастеров Лангедока типичны склонность к беспокойным композициям тимпанов (обычно темы страшного суда), условность и плоскостность изображений, экспрессивная линия (капители колонн клуатра церкви Сен-Пьер в *Муассаке*). Фигуры сцены «Апокалиптическое видение» тимпана южного трансепта этой церкви полны напряжённой духовной жизни, представлены в сложных и необычных позах. Скрещённые ноги и вывернутые головы, удлинённые пропорции, резкие очертания складок одеяний фигур плоского рельефа сообщают композиции в целом повышенную эмоциональность и оттенок сумрачной фантастики. Эти черты свойственны и произведениям бургундской школы (см. *Бургун-*

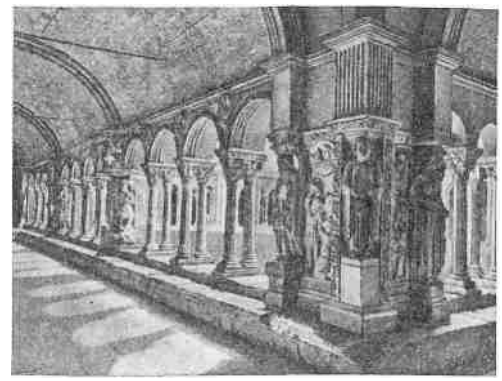


«Христос, наставляющий апостолов на проповедь». Рельеф тимпана церкви Сент-Мадлен в Везле. Камень. 1125—30.

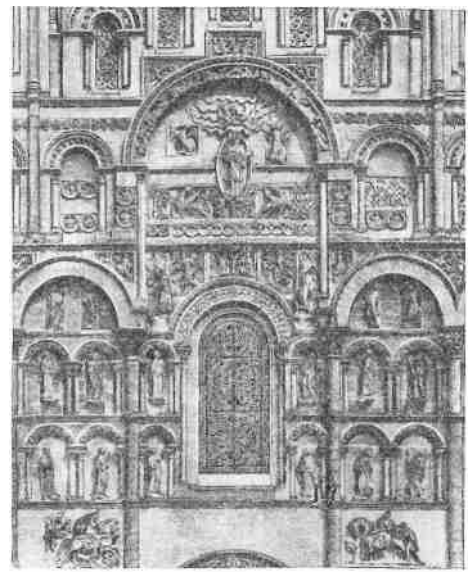
«Распятие». Раскрашенное и позолоченное дерево. 2-я четверть 12 в. Лувр. Париж.

«Крестоносец с супругой». Рельеф надгробия. Фрагмент. Камень. 12 в. Церковь кордельеров. Нанси.

дия), особенности которой наметились в рельефах капителей с аллегорическими сценами и сюжетами из священного писания собора в Клюни (конец 11— нач. 12 вв., Музей Фаринье, Клюни) и развились в рельефах тимпанов церкви Сент-Мадлен в *Везле* (1125—30) и в композиции «Страшный суд» собора Сен-Лазар в *Отёне* (1130—40) работы мастера Гислебертуса (Gislebertus, также Жильбер, Gilbert). Беспокойные, тонкие линии плоского, напоминающего резьбу рельефа, выразительные, отчаянно жестикулирующие фигуры наполняют композицию внутренним драматизмом и напряжённой динамикой. Наивная конкретность отдельных мотивов растворяется в общем беспокойном ритме полной мрачной фантастики сцены. Творчеству мастера Гислебертуса не чужды и живые, одухотворённые образы, мягкие музыкальные линии (рельеф «Ева» с северного портала того же собора, ок. 1135—1140, Музей Ролена, Отён). В Провансе сохраняется близость к античным традициям. Стоящие между колоннами фигуры апостолов главного входа церкви Сен-Трофим в *Арле* (конец 12 в.) объёмны, имеют естественные, несколько приземистые пропорции. Спокойные ритмы, грубоватое, но сильное чувство пластики сближают провансальскую школу с близким ей по духу искусством североитальянских городов-коммун (см. *Италия*). В соборах Пуату скульптурное убранство распространяется по всей плоскости фасада. Декоративный характер скульптуры подчёркнут орнаментальными формами, узорностью складок и сочностью светотени. Отдельные рельефы словно вкраплены в общую декоративную систему (западный фасад Нотр-Дам-ла-Гранд в Пуатье, 2-я четверть 12 в.). Овернские церкви известны гл. обр. капителями со скульптурами, выполненными из известняка компактными, объёмными массами (собор Нотр-Дам-дю-Пор в Клермон-Ферране, 12 в.; капители церкви в Сен-Нектер, Saint-Nectaire, Пюи-де-Дом, между 1146 и 1178, сохранившие первоначальную раскраску).



Клуатр церкви Сен-Трофим в Арле. Конец 12 в. — 14 в.



Западный фасад собора Сен-Пьер в Ангулеме. Конец 12 в. — 13 в. Фрагмент.

Романская монументальная живопись во Ф. стилистически близка к скульптуре. Обычно различают 4 большие группы памятников, иногда характеризуя их как местные школы. «Школа синих фонов» охватывает В. и Ю.-В. страны. Здесь, особенно в клюнийских аббатствах, преобладают византийская иконография, суровые и статичные образы, насыщенный колорит (4-метровое изображение Христа с 16 святыми на интенсивном лазоревом фоне в капелле монастыря в Берзе-ла-Виль, Berzé-la-Ville, Сона и Луара, 1103—09).

«Строительство Вавилонской башни». Фреска церкви Сен-Савен-сюр-Гартамп. Начало 12 в.

Памятники «школы светлых фонов» расположены в юго-западной части Ф. Наиболее известны фрески церкви Сен-Савен-сюр-Гартамп в Сен-Савене (Saint-Savin, Вьенна, нач. 12 в.). Их отличают линеарно-плоскостные композиции,

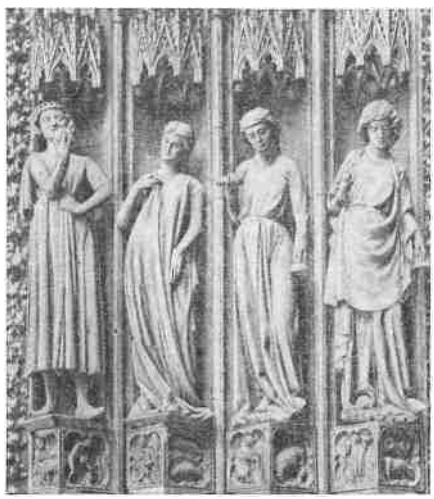
«Грамматика». Рельеф свода «Королевского портала» собора Нотр-Дам в Шартре. Камень. 1145—60.

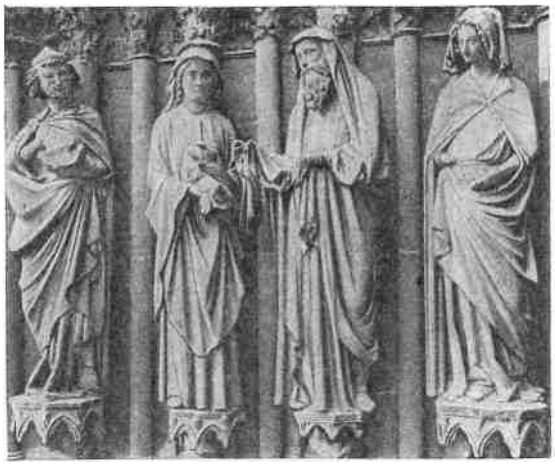
резкие контуры, тусклые тона, склонность к мистическим и апокалиптическим сюжетам. «Школа темных фонов» локализуется в Оверни (изображение архангела Михаила в церемониальном византийском одеянии в соборе в *Ле-Пюи*, 12 в.). В пиренейских областях росписи церквей близки каталонским (см. *Испания*).

Романская миниатюра Ф. складывается под влиянием византийских и каролингских рукописей, англосаксонской и испанской миниатюры. Для французских миниатюр 11—12 вв. характерны плоскостность, выделение цветового пятна, нейтральный — гладкий или полосатый — фон, стремление к выразительности и декоративности, обилие мелких деталей, помогающих полнее и эмоциональнее воссоздать суть события. Выделяются иллюстрации к «Комментарию к Апокалипсису», выполненные под влиянием мосарабской миниатюры (см. *Испания*) Стефаном Гарсиа (Stephanus Garcia) в монастыре Сен-Север (Saint-Sever, Ланды) на юге Ф. (между 1028—72, Национальная библиотека, Париж). В *Лиможе* — центре эмальерного искусства яркие краски многочисленных библий и сакраментариев напоминали нарядные эмали. На севере Ф. в Сен-Лоране (ныне Сен-Лоран-Бланжи, Saint-Laurent-Blangy, Па-де-Кале), Сент-Омере (Saint-Omer, Па-де-Кале) и др. создавались миниатюры графического стиля («Евангелиар», 11 в., Муниципальная библиотека, Сент-Омер), тогда как миниатюры клюнийской школы отличаются пышностью оформления и обильным употреблением золота и серебра на пурпурном фоне. Тонкий и изящный рисунок, сдержанность характеристики персонажей свойственны памятникам мастерской Сито в Бургундии («Моралии св. Григория Великого», между 1109—33, Муниципальная библиотека, Дижон).

В сер. 12 в. формируется готический стиль. Среди ранних памятников изобразительного искусства — статуи ветхозаветных царей в Сен-Дени (ок. 1137—44) и «Королевского портала» собора в *Шартре* (1145—60). Неподвижные, колоннообразные, они, сохраняя романскую замкнутость, уже несколько отделились от стены. В построении этих фигур заметно стремление к соблюдению некоторой анатомической правильности. Интерес к реальному миру возрастает в 13 в., когда в искусство проникают элементы рационализма, реализма и индивидуализма, свойственные мировоззрению поднимающегося бюргерства. Оставаясь по преимуществу культовым, соотнесённым со спиритуалистическими идеями, оно в новых условиях развивало символико-аллегорический способ мышления и условные приёмы художественного языка. Как и в романском искусстве, ведущим видом остаётся архитектура, а высшим образцом синтеза архитектуры, скульптуры и живописи — собор. Расширяется и обогащается схема оформления фасада: появляются целые скульптурные пояса, фигурные и орнаментальные украшения растекаются по всему зданию, перенимая от архитектуры стройность пропорций, плавность и текучесть линий, стремление к изяществу и гармонии. В широкой, стройной и логической системе сюжетов отражаются средневековые представления о мире. Исчезает сумрачная фантастика, образ божества наделяется человеческими чувствами. В связи с возросшим культом Марии ей посвящается большинство тимпанов, увеличивается число её изображений с младенцем Христом. Часты сцены «страстей христовых» и житий святых, в которых подчёркивается нравственное страдание героя, душевная стойкость человека. Растёт интерес к физической красоте и чувствам человека, к изображению конкретных мотивов. Фигуры обретают развитые пластические формы и характерный для готических статуй S-образный изгиб. Таковы рельефы и статуи порталов западного фасада собора Нотр-Дам в Париже (1210—30, особенно рельефы с изображениями истории Иова), северного портала шартрского собора (с 1230), глубоко человечный образ благословляющего Христа в центре западного портала собора в Амьене (ок. 1230). Скрытый драматизм и напряжённый эмоциональный строй проявляются в трактовке его лица и фигуры и беспокойном, но уравновешенном ритме складок одеяния. Об-

«Притча о разумных и неразумных девах». Статуи западного фасада собора Нотр-Дам в Страсбуре. Камень. Около 1275.



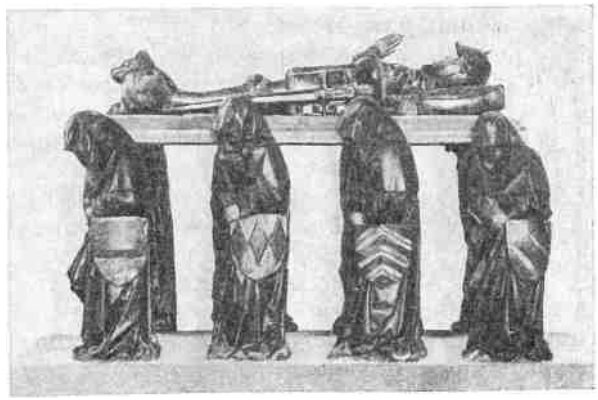


«Принесение младенца Христа во храм». Статуи западного портала собора Нотр-Дам в Реймсе. Камень. Около 1245.

разцами пластики высокой готики являются также скульптуры портала св. Стефана (1260—70) собора Нотр-Дам в Париже и собора в Реймсе (1230—70). Скульптурная группа «Посещение Марией Елизаветы» (1230-е гг.) на центральных вратах западного портала этого собора отличается мягкой обработкой поверхности камня, необычайно гармоничной ритмикой одеяний и основных композиционных линий. Традиционная готическая «беседа святых» трактуется как лирическая, проникнутая высоким этосом тема. Очень жизненный, наделённый сложной гаммой душевных переживаний (исследователями неоднократно подчёркивалась его стилистическая близость древнегреческим скульптурам Парфенона, см. *Греция* Древняя) образ Марии из этой группы является одним из прекраснейших созданий готического искусства. Однако уже в соседней с этой группой композиции «Принесение во храм» в фигурах Иосифа и Анны появляются нарядность и известная манерность. Эти черты к концу 13 в. переходят в утончённость и рафинированность, созвучные рыцарской куртуазной культуре (статуи разумных и неразумных дев на западном фасаде собора Нотр-Дам в *Страсбуре*, ок. 1275). По-иному трактуется и образ Марии. В сер. 13 в. появляется некая отвлечённая красивая схема (мадонна северных врат собора Нотр-Дам в Париже), а к его концу — стремление к манерной миловидности, вытесняющей подлинную одухотворённость образа (знаменитая «Золочёная мадонна» южного портала собора в *Амьене*). В 14 в. крупные скульптурные комплексы исчезают. Манерная стилизация и экзальтированные образы поздней готики уживаются с пристрастием к натуралистическим деталям, накоплению эмпирических знаний, ростом интереса к разнообразию реального мира, к индивидуальным особенностям человека. Появляются портретные статуи и бюсты. В каменных надгробиях 14—15 вв. часто применяются посмертные маски усопших, тщательно передаются их индивидуальные черты и подробности роскошных одеяний: надгробие Филиппа

Голова апостола из капеллы дворца в Меэн-сюр-Йевр (Шер). Приписывается Жану из Камбре. Камень. Между 1408—15. Лувр. Париж.

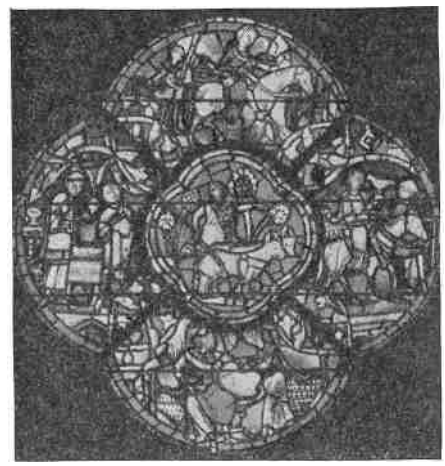
Гробница Филиппа По. Раскрашенный камень. 1477—83. Лувр. Париж.



«Мадонна с младенцем». Раскрашенный камень. Последняя четверть 15 в. Лувр. Париж (слева). А. Бонёвё. Надгробие Карла V. Мрамор. Около 1390. Церковь аббатства Сен-Дени (справа).

«Вознесение Марии». Витраж собора Сен-Жюльен в Ле-Мане. Конец 11 — начало 12 вв.

Смелого в церкви Сен-Дени работы Жана из Арраса (Jean d'Arras, 1288—1307); статуи Карла IV и Жанны д'Эврё (1372, Лувр, Париж) работы Жана из Льежа (Jean de Liège, ум. 1383); надгробие Карла V (около 1390, церковь Сен-Дени) работы скульптора и миниатюриста А. Боневё (A. Beauneveu, между 1360—1403 или 1413). В 15 в. надгробия приобретают сложные аллегорические формы; усиливаются натуралистические тенденции [гробница Филиппа По (1477—83, Лувр, Париж) с фигурами плакальщиков, несущих усопшего, раскрашенных в чёрный и белый цвета].



Витраж собора в Бурже. 13—15 вв.

В эпоху готики фресковые циклы, характерные для романского искусства, были вытеснены витражом. Уже в 12 в. витраж играл большую роль в формировании интерьера. Увеличение проёмов окон позволило расширить площадь витражей. Окна, как главный источник освещения храма, заполнялись светлыми по тону (обычно нежно-голубыми) стёклами. В конце 12 в. употребляются гл. обр. интенсивные звучные тона — красный, синий, зелёный (витражи собора в Шартре, в основном 13 в.). Воспроизводились не только сцены из священного писания, но и апокрифические сказания, жития святых, сцены труда (в нижних отсеках витражей). Ансамбль Сент-Шапель в Париже (1243—48) состоит из 156 окон с 1395 сюжетами, тематика и стиль которых близки миниатюрам того времени, но витражи более лаконичны по художественным средствам. Во 2-й пол. 13 в. к основным тонам добавляется серебряно-жёлтый, применяются росписи гризайлью. Композиции становятся дробными (витражи соборов в *Руане*, *Бурже*, *Бове* и др.). Фресковые росписи появляются на стенах дворцов и замков. Сильное итальянское влияние (возможно, здесь работали сиенские мастера) ощущается во фресках папского дворца в *Авиньоне* (начаты в 1343), где наряду с каноническими сценами встречаются светские сюжеты и портреты.

«Охота с соколом». Фреска папского дворца в Авиньоне. Середина 14 в.

В миниатюре нач. 13 в. завершается переход от романских принципов оформления книги к готическим. Под воздействием витражей вводятся вертикальные композиции, употребляются прозрачные, чистые и яркие краски. Меняется характер украшаемых рукописей: это небольшого размера псалтыри и часословы для домашнего употребления, а также рыцарские романы, басни, переводы античных авторов и т. д. В миниатюру проникают элементы готической архитектуры. Вся страница рассматривается как единое композиционное целое. Долгое время сохраняются гладкие золотые фоны («Псалтырь Людовика Святого и Бланки Кастильской», 1226—34, Библиотека Арсенала, Париж). В то же время в изображениях усиливается стремление правдиво и верно запечатлеть натуру. Изготовление рукописей переходит в руки мирян. Многочисленные мастерские, гл. обр. парижские, обслуживают преимущественно светских лиц. В «Псалтыри Людовика Святого» (1254—70, Национальная библиотека, Париж) архитектурные мотивы и пёстрый клетчатый фон играют значительную роль в декора-

«Авраам и три ангела». Миниатюра «Псалтыри Людовика Святого». 1254—1270. Национальная библиотека. Париж.

тивном оформлении листа. Фигуры приобретают большую живость, их пропорции готически удлинены, правдиво и умело запечатлеваются сложные ситуации. В 14 в. значительно расширяется тематика, иллюстрации дополняют и комментируют текст. На полях рукописей изображаются карикатурные фигурки и забавные фантастические существа (т. н. дролери). Появляется динамичный стилизованный растительный орнамент, сливающийся в одно целое со шрифтом, инициалами и страничными иллюстрациями. Эти черты типичны для «Бельвильского бревиария» (1323—26, Национальная библиотека, Париж) Ж. Пюселя (J. Pucelle, работал в Париже в 1320—45). Реалистические тенденции усиливаются во 2-й пол. 14 в. Во Ф. оседает много художников — выходцев из Фландрии (см. *Бельгия*). В годы Столетней войны (1337—1453) растёт национальное сознание, возникает интерес к историографии — создаются «Большие французские хроники» (ок. 1375—79, Национальная библиотека, Париж) с иллюстрациями; их авторы стремились как можно полнее и точнее изобразить описанные события, сохраняя в целом условные приёмы художественного языка (орнаментальные фоны, обилие золота, плоскостность). В миниатюрах «Псалтыри герцога Беррийского» (ок. 1380—85, Национальная библиотека, Париж) А. Боневё заметны попытки придать фигурам объём и теневую моделировку. В конце 14 в. французские художники знакомятся с достижениями итальянских мастеров. В миниатюрах «Часослова маршала Бусико» (конец 14 в., Национальная библиотека, Париж) исчезают орнаментальные фоны. Неизвестный мастер вводит изображения интерьеров, пользуется, хотя и приблизительно, правилами линейной перспективы. Миниатюры выглядят как крошечные станковые картины. Под сильным влиянием нидерландских и итальянских мастеров во Ф. создаются первые станковые картины на религиозные темы («Мадонна с младенцем», правая сторона т. н. Уилтонского диптиха, автор, возможно, А. Боневё, см. также *Великобритания*) и портреты (портрет Иоанна II Доброго, между 1360—64, Лувр, Париж; автор, возможно, Жирар из Орлеана, Girard d'Orléans). Черты нового искусства проявляются в творчестве братьев *Лимбург*. В «Роскошном часослове герцога Беррийского» (ок. 1411—16, Музей Конде, Шантийи) наблюдается решительный сдвиг в широте и меткости наблюдений, изображении реальной конкретной среды. Пейзажи средней полосы Ф., замки, поля, леса и долины, занятые трудом крестьяне и сцены придворной жизни воссозданы с удивительной точностью и мастерством, с применением правил (хотя и

А. Боневё. «Пророк Исайя». Миниатюра «Псалтыри герцога Беррийского». Около 1380—85. Национальная библиотека. Париж.

«Положение во гроб». 14 в. Музей изящных искусств. Безансон.

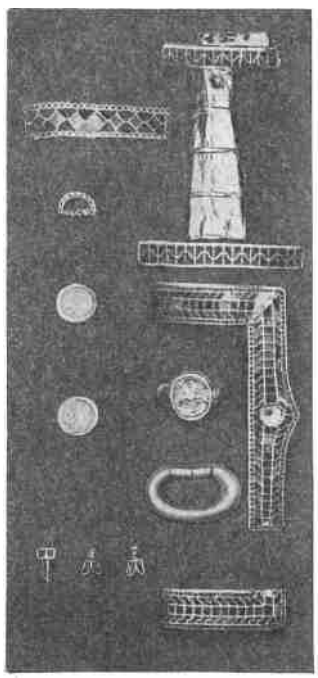
Жирар из Орлеана (?). Портрет Иоанна II Доброго. Между 1360—64. Лувр. Париж.

приблизительно) воздушной и линейной перспективы. Знакомство с достижениями нидерландской и итальянской школ живописи помогает Лимбургам выработать новый, глубоко непосредственный взгляд на мир и подводит французское искусство к следующему этапу своего развития — эпохе Возрождения.

Кубок с подносом. Золото, перегородчатая эмаль. 6 в. Кабинет медалей. Национальная библиотека. Париж.

Декоративное искусство. Декоративное искусство Ф. средних веков тесно связано с другими видами изобразительного творчества. В жизни меровингских франков (5—8 вв.) украшение утвари и оружия, производство ювелирных изделий играли даже бо́льшую роль, чем живопись и скульптура. Их изделия из металла вплоть до 6 в. украшались позднеримским орнаментом с виноградным усиком, выполненным в технике насечки. К 6 в. утверждаются собственно франкские виды украшений: многочисленные фибулы — арбалетовидные, в форме ромба, зверей и птиц, украшенные звериной орнаментикой, чеканкой и перегородчатой инкрустацией (сочетание золота со вставками красного стекла или драгоценных камней). Основанные на тех же орнаментально-декоративных принципах, что и миниатюра, стилизованные изображения зверей и птиц, типичная варварская плетёнка, орнамент из точек, штрихов, простейших геометрических фигур, извивающихся линий, узоры из звёзд отличаются экспрессивностью линии и выразительностью цвета. В декоре чаще преобладает принцип фризового расположения отдельных мотивов, а не их комбинации. Золотые, украшенные перегородчатой инкрустацией предметы из клада Хильдерика (рукоять меча, ножны, застёжки, кольца, конец 5 в., Кабинет медалей в Национальной библиотеке, Париж) отличаются простотой орнамента из волнистых линий, иногда образующих незатейливые геометрические узоры. Каждый предмет имел, как правило, магическое значение. Постепенно в декоре появляются христианские мотивы и сюжеты.

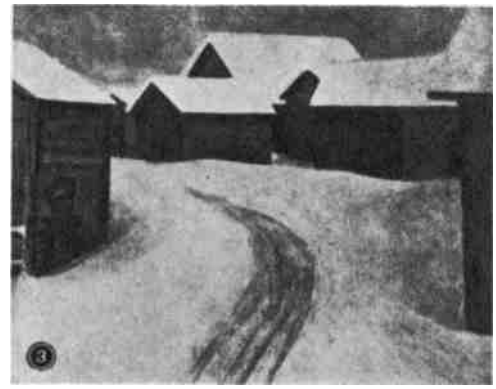
В каролингский период ювелирное искусство расцветает в монастырских мастерских, где изготовляются реликварии, переплёты рукописей и др. предметы, гл. обр. культового назначения. Красное стекло заменяется драгоценными и полудрагоценными камнями, вставленными в высокие гнёзда-оправы. Они сочетаются со вставками цветной эмали, гравированными или чеканными изображениями и филигранью. В оклade «Евангелиара св. Гозлина» (9 в., собор Сен-Жюльен в Нанси) плоско и графично решённые фигуры на верхней крышке близки миниатюрам того же времени, тогда как чеканные символы евангелистов на нижней стороне довольно примитивны. Бордюр составлен из отдельных пластин с крупными камнями, сидящими на тонких нитях филигранного орнамента. Сочетая яркие краски с золотом, плоские поверхности с выпуклыми, мастер добивается большого декоративного эффекта. Золотой оклад рукописи «Евангелиар Карла Лысого» (ок. 870, Баварская государственная библиотека, Мюнхен), вероятно работы мастеров реймсской школы, отличается графичными плоскими беспокойными формами и также украшен драгоценными камнями. В золотые и серебряные оклады часто вставляются пластины слоновой кости с вырезанными сценами из евангелия или изображениями библейских персонажей. Следуя раннехристианским или византийским образцам подобного типа, мастер вносил в резьбу также много своего, особенно в исполнение человеческих фигур, становившихся более условными и бесплотными. Обычно резчики по кости работали в тесном содружестве с миниатюристами, что доказывается иконографией и стилистическими особенностями пластин, подразделяющихся на несколько групп, примерно соответствующих основным школам каролингской миниатюры. К дворцовой школе Карла Великого принадлежит пластина с изображением архангела Михаила (ок. 800, Музей художественного ремесла, Лейпциг), а также верхняя и нижняя крышки рукописи «Золотой кодекс» из

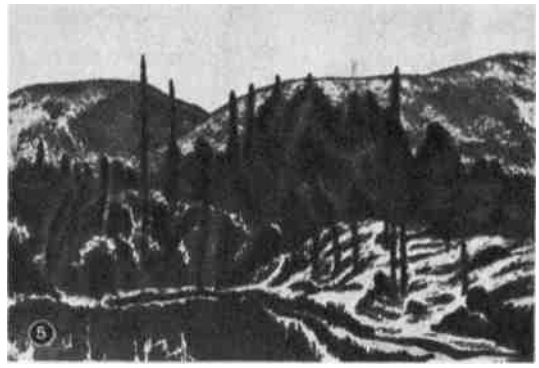


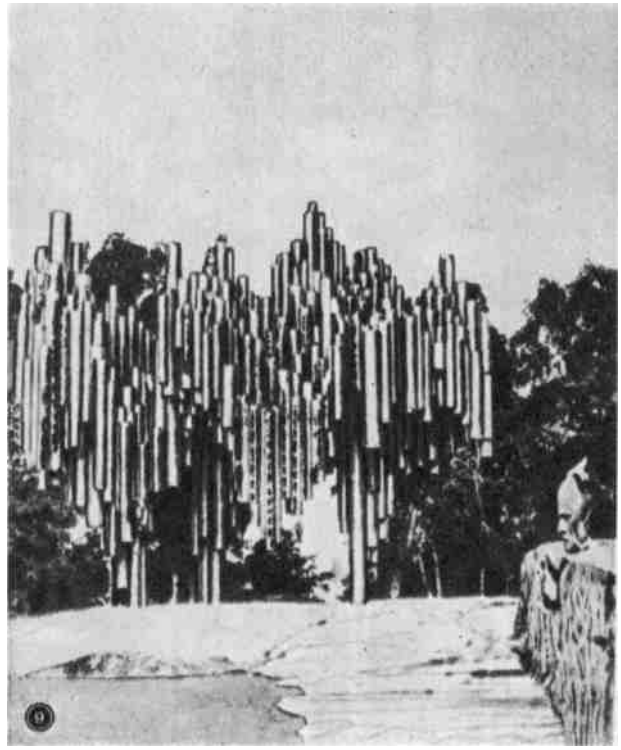
Предметы из клада Хильдерика. Золото, перегородчатая эмаль. Конец 5 в. Кабинет медалей. Национальная библиотека. Париж.

ФИНЛЯНДИЯ. Архитектура 13 в. — начала 20 в. **1.** Церковь в Холлоле. 15 в. **2.** Собор в Турку. 13—15 вв. **3.** Замок Олавинлинна в Савонлинне. 15—18 вв. **4.** К. Л. Энгель. Сенатская площадь. 1818—52. **5.** К. Ф. Басси, П. И. Гиллих. Бывший Трапский дворец (ныне главное здание Шведского университета) в Турку. 1831—33. **6.** К. Л. Энгель. Библиотека университета. 1831—45. Главный зал. **7.** Г. Хивитц. «Рыцарский дом». 1856—62. **8.** Л. Сонк. Церковь св. Иоанна в Тампере. 1902—07. Интерьер. **9.** Г. Гезеллиус, А. Линдгрен, Э. Сааринен. Национальный музей. Фрагмент. 1906—09. **10.** Э. Сааринен и др. Центральный вокзал. 1904—14. (№№ **4, 6, 7, 9, 10** — Хельсинки.)

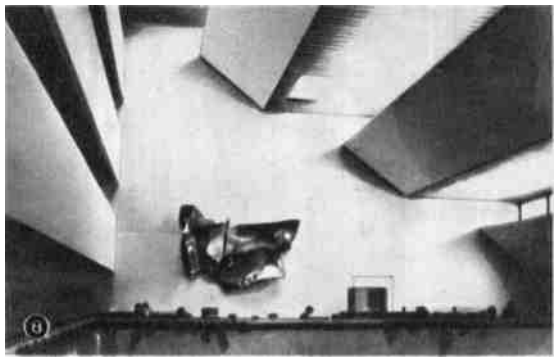
ФИНЛЯНДИЯ. Изобразительное искусство 19—20 вв. **1.** Р. Экман. «Крета Хапасало играет на кантеле». 1868. Художественный музей. Турку. **2.** Г. Финберг. Портрет М. Э. Фореус. 1828. Художественный музей. Гётеборг. **3.** В. Холмберг. «Почтовая дорога в Хяме». 1860. **4.** П. Халонен. «Возвращение с работы». 1905. **5.** Э. Ярнефельт. Портрет профессора Ю. Р. Даниельсона-Кальмари. 1896. Землячество губ. Хяме. Хельсинки. **6.** Ф. фон Вригт. «Натюрморт на швейном столике». 1868. **7.** Ю. Риссанен. «Бабушка Хаута-Хейки». Акварель. 1897. Собрание М. Халман. Куопио. **8.** А. Эдельфельт. «Бабы из Руоколахти». 1887. **9.** А. Галлен-Каллела. «Мать Лемминкяйнена». Фрагмент. 1897. **10.** В. Вестерхолм. «Аландские острова». 1896. (№№ **3, 4, 6, 8, 9, 10** — Атенеум, Хельсинки.)

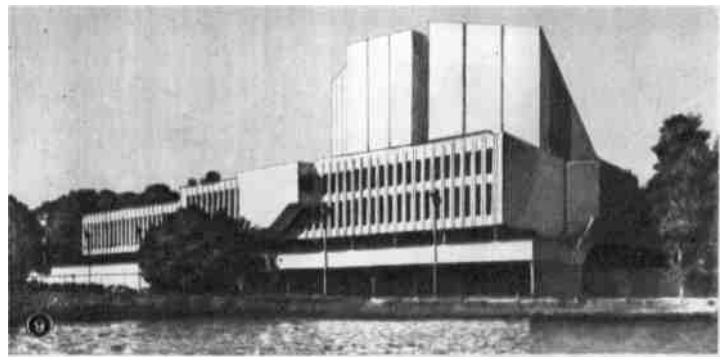






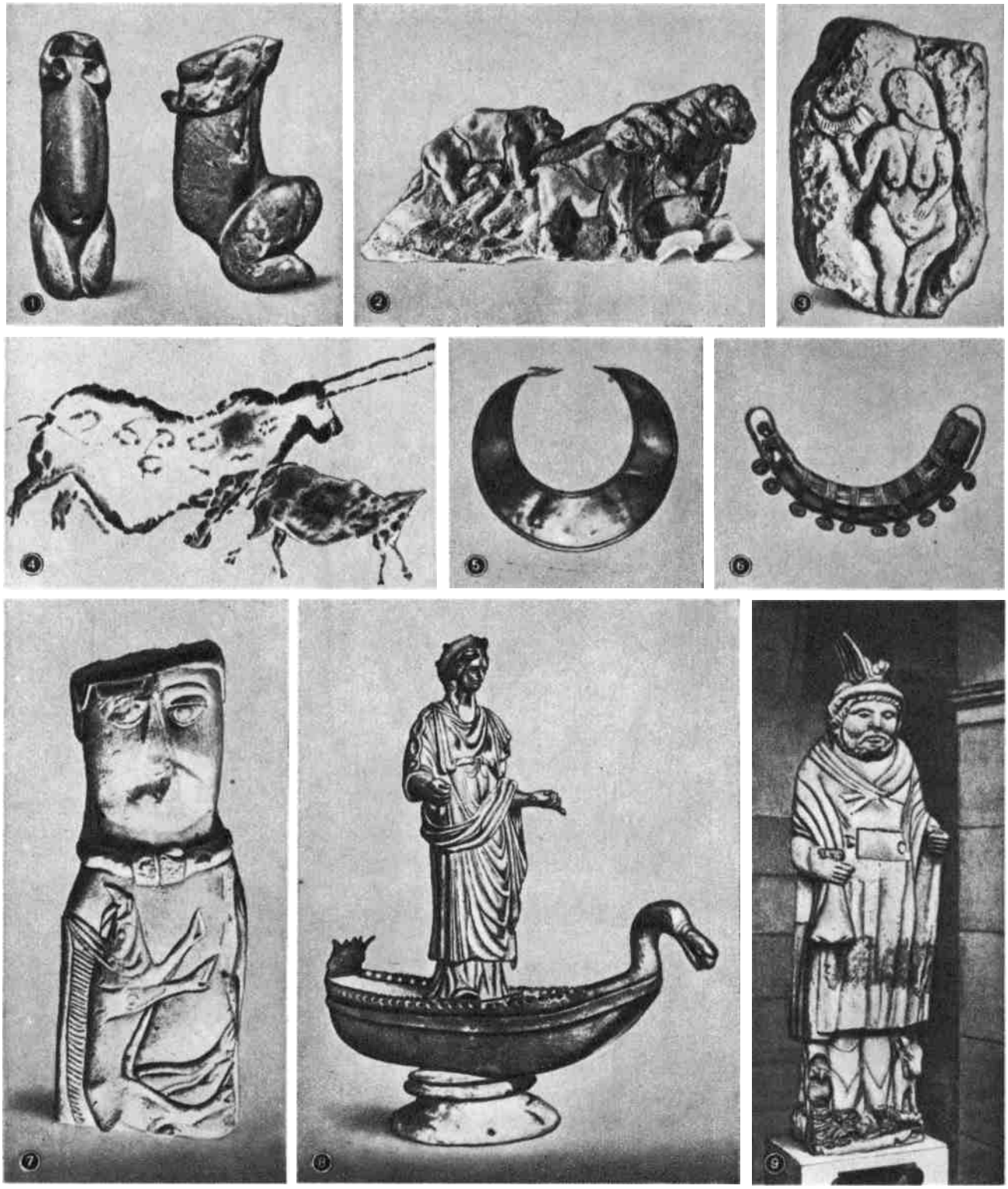
ФИНЛЯНДИЯ. Изобразительное искусство 20 в. **1.** М. Коллин. «Переправа в Харданге́ре». 1927. Собрание Бексбакка. Хельсинки. **2.** Т. Райттила. Портрет мальчика Ристо. 1967. Собрание Туртиайнена. **3.** В. Виноя. «Старая деревня». 1956. Атенеум. Хельсинки. **4.** Т. Тапиовара. «Чили». Линогравюра. 1973. **5.** В. Аскола. «Озеро в Лаппи-Эби». Ксилография. 1958. **6.** Л. Сегерстроле. Лист из серии «Охота за тюленями». Сухая игла. 1938. **7.** В. Аалтонен. Памятник «Дружба начинается» в Турку. Бронза. 1951—55. **8.** Э. Халонен. «Объездчик оленей». Дерево. 1899. Атенеум. Хельсинки. **9.** Э. Хилтунен. Памятник композитору Я. Сибелиусу в Хельсинки. Сталь. 1961—67. **10.** О. Яухиайнен. Памятник М. Агриколе в Турку. Бронза. 1951.



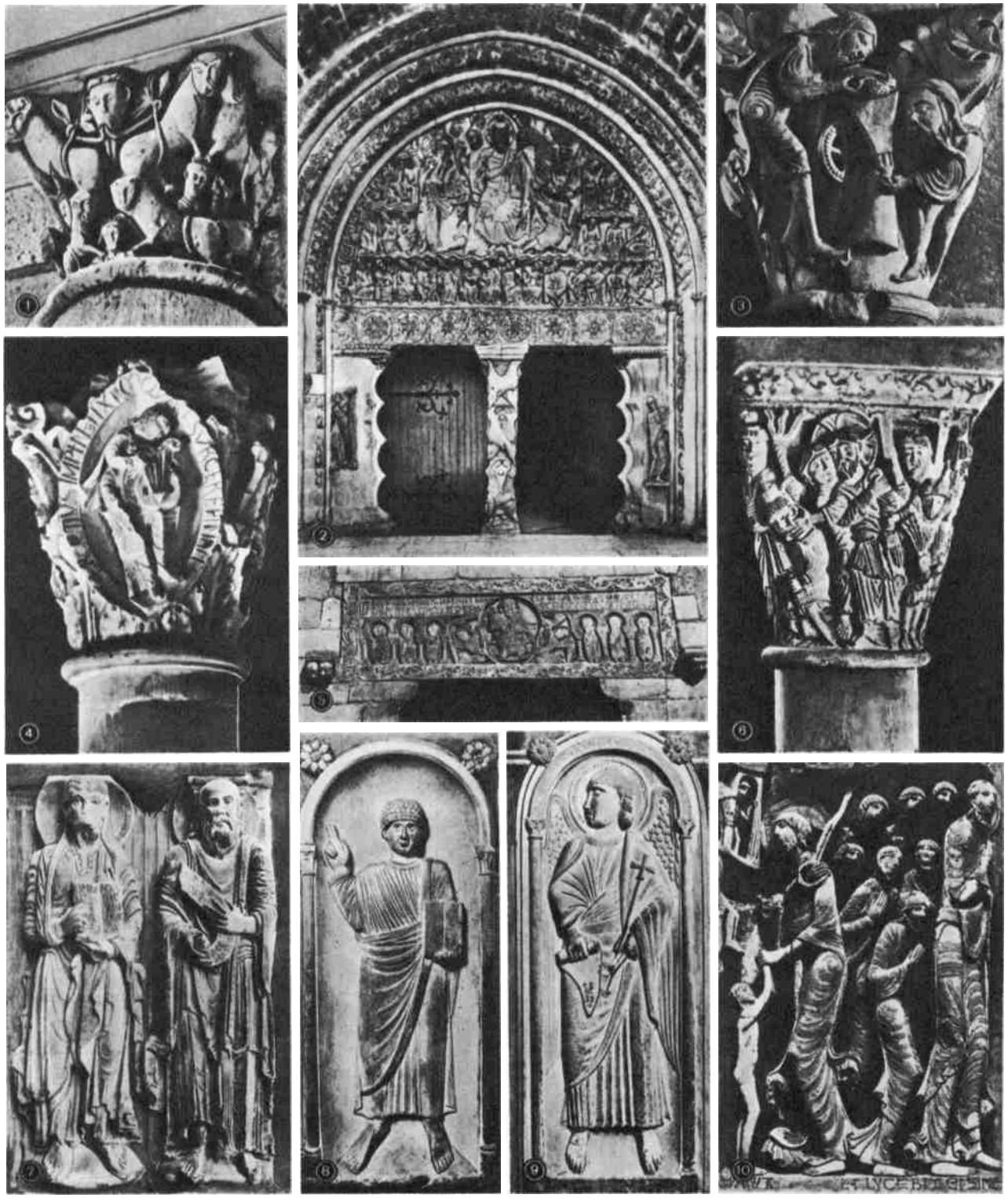


ФИНЛЯНДИЯ. Архитектура 20 в. 1. Й. Сирен. Парламент. 1924—31. **2.** С. Фростерус. Универсальный магазин Стокмана. 1926—31. **3.** Э. Брюгман. Церковь на кладбище в Турку. 1938—40. Интерьер. **4.** А. Аалто. Общественный центр в Сяйнятсало. 1951—53. **5.** А. Эрви. Центр Тапиолы. 1954—70. **6.** И. Линдегрен, Т. Янтти. Олимпийский стадион. 1934—40, достраивался в 1952. **7.** В. Ревелл, О. Сипари. Народная школа в районе Мейлахти. 1953. **8.** В. Ревелл. Банк «КОП» в Лахти. 1963—67. **9.** А. Аалто. Дворец «Финляндия». 1967—71. (№№ **1, 2, 6, 7, 9** — Хельсинки.)

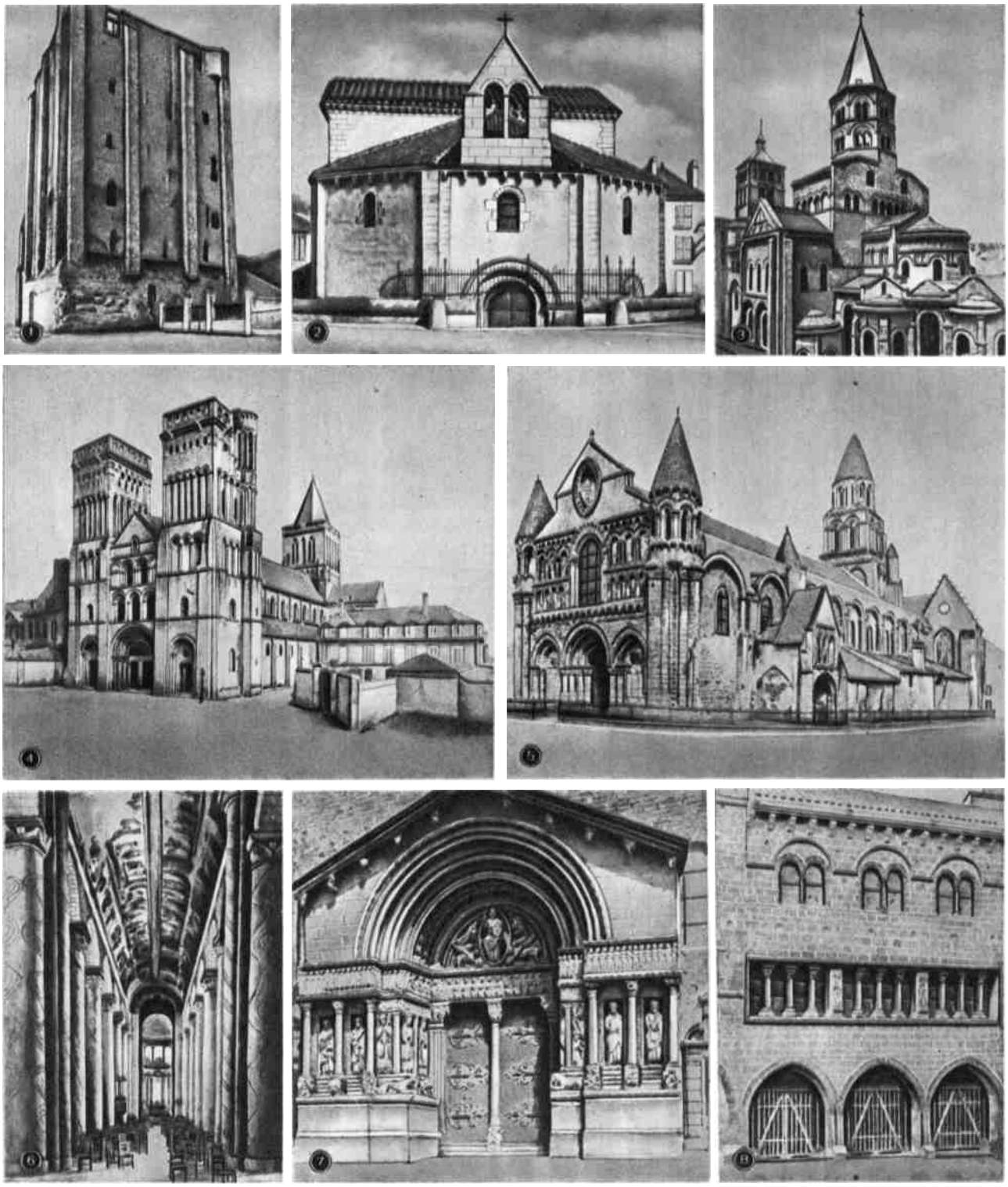
ФРАКИЙЦЫ. **1.** «Фалар». Из клада в Летнице. Серебро. Середина 4 в. до н. э. Окружной исторический музей. Ловеч. **2.** Нагрудник с изображением льва. Из Башовой могилы близ Дуванлии. Золото. Конец 5 — начало 4 вв. до н. э. Археологический музей. Пловдив. **3.** Бляха для конской сбруи. Из клада, приобретённого в г. Крайова. 1-я половина 4 в. до н. э. **4.** Сосуд. Из кургана в Аджигёле. Золото. 4 в. до н. э. **5.** Поножь. Из Могиланской могилы близ Врацы. Серебро. 1-я половина 4 в. до н. э. Окружной исторический музей. Враца. **6.** Бляха с изображением грифонов. Из клада в Луковите. Серебро. 2-я половина 4 в. до н. э. **7.** «Фалар». Из Галичева. Серебро. 2—1 вв. до н. э. **8.** Кувшинчик с изображением квадриг Аполлона. Из Врацы. Золото. 380—350 до н. э. Фрагмент. **9.** «Фалар». Из Галичева. Серебро. 2—1 вв. до н. э. (№№ **3, 4** — Национальный музей древностей, Бухарест. №№ **6, 7, 9** — Народный археологический музей, София.)



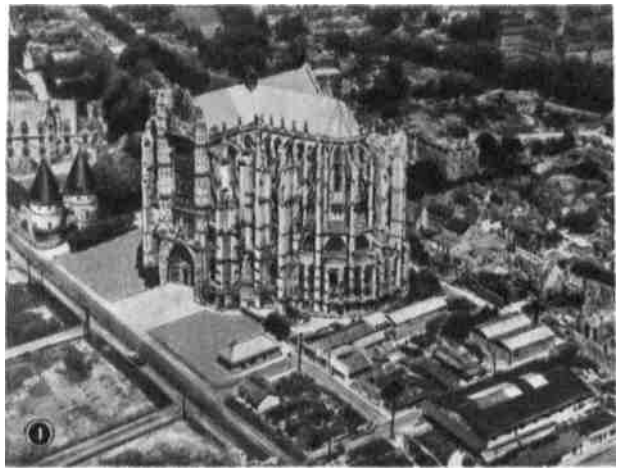
ФРАНЦИЯ. Первобытное и галло-римское искусство. **1.** Статуэтка сидящей женщины. Из Сирея (Дордонь). Известняк. **2.** Рельеф с изображением бизонов. Тюк д'Одубер (Арьеж). Глина. **3.** Рельеф с изображением женщины с рогом или кубком. Из грота Лоссель (Дордонь). Камень. Музей человека. Париж. **4.** «Единорог». Живопись в пещере Ласко (Дордонь). **5.** Золотая нашейная пластина. 2-е тысячелетие до н. э. **6.** Клык кабана в бронзовом футляре. 2-е тысячелетие до н. э. **7.** Статуэтка кельтского божества с изображением кабана на туловище. Камень. Начало галло-римской эпохи. **8.** Статуэтка «Изобилие на барке». Бронза. 2 в. Музей изящных искусств. Дижон. **9.** Статуя Меркурия. Гранит. 1 в. (№№ **1—4**— палеолит. №№ **1, 5, 7, 9** — Музей национальных древностей, Сен-Жермен-ан-Ле.)

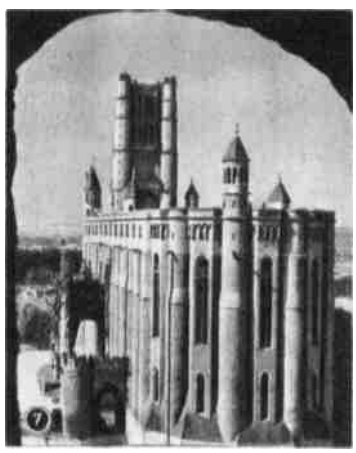
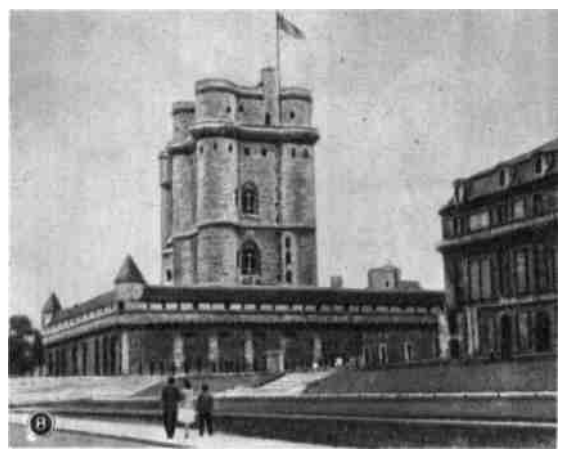


ФРАНЦИЯ. Романская скульптура. **1.** «Чудовища». Капитель церкви Сен-Бенуа-сюр-Луар. 2-я половина 11 в. **2.** «Апокалиптическое видение». Тимпан башни южного портала церкви Сен-Пьер в Муассаке. 1120—25. **3.** «Мистическая мельница св. Павла». Капитель церкви Сент-Мадлен в Везле. Около 1130—35. **4.** «Третий тон музыки». Рельеф капители церкви Сен-Пьер в Клюни. Конец 11 — начало 12 вв. Музей Фаринье. Клюни. **5.** «Христос во Славе с ангелами и апостолами». Барельеф архитрава церкви Сен-Жени-де-Фонтен в Сен-Жени. Мрамор. 1019—1120. **6.** «Взятие Христа под стражу». Рельеф капители церкви в Сен-Нектере. Между 1146—78. **7.** «Апостолы». Западный портал церкви Сен-Жиль-дю-Гар близ Арля. Конец 12 в. **8.** «Ангел». **9.** «Серафим». **10.** Мастер Жильбер. «Страшный суд». Фрагмент. Тимпан западного портала собора Сен-Лазар в Отёне. 1130—40. (№№ **1—4, 6—10**— камень. №№ **9—10** — рельефы обхода хора церкви Сен-Сернен в Тулузе, конец 11 в.)

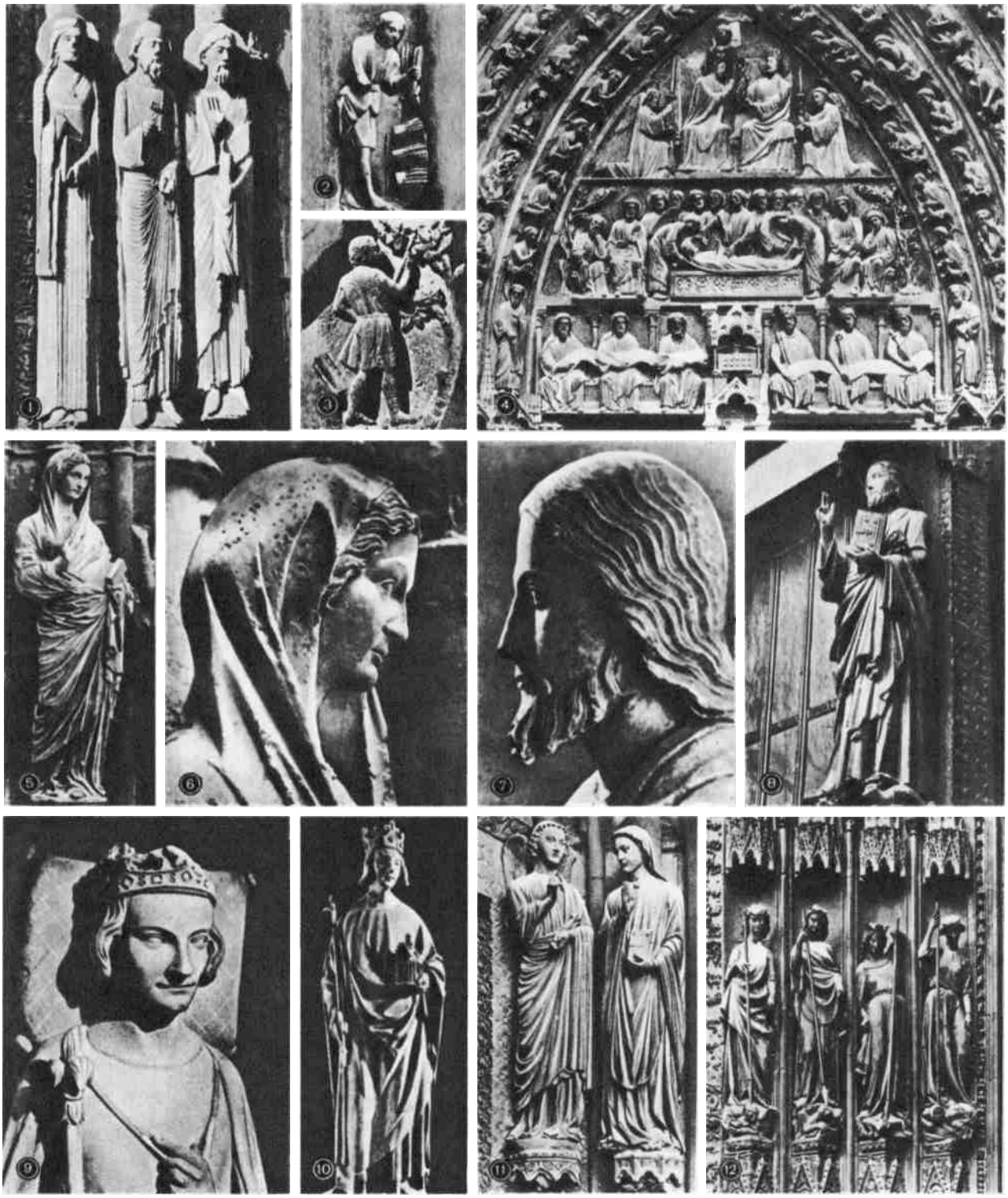


ФРАНЦИЯ. Раннесредневековая и романская архитектура. 1. Донжон в Божанси. 11 в. 2. Баптистерий Сен-Жан в Пуатье. 4 в. Перестроен в 7 и 11 вв. 3. Церковь Нотр-Дам- дю-Пор в Клермон-Ферране. Около 1170. 4. Церковь Ла Трините в Кане. Основное строительство — 1059—66. 5. Церковь Нотр-Дам-ла-Гранд в Пуатье. 2-я четверть 12 в. 6. Церковь Сен-Савен-сюр-Гартамп в Сен-Савене. Начало 12 в. Интерьер. 7. Портал церкви Сен-Трофим в Арле. Около 1180—1200. 8. Ратуша в Сент-Антонене. Фрагмент. 12 в.

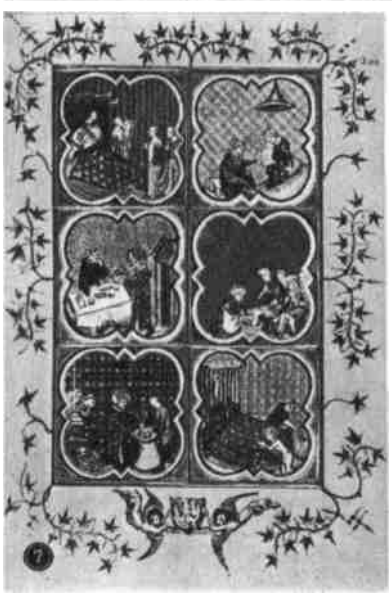


ФРАНЦИЯ. Готическая архитектура. **1.** Собор Сен-Пьер в Бове. 1227—1578. **2.** Собор Нотр-Дам в Реймсе. 1211—1311. Западный фасад. **3.** Собор Нотр-Дам в Амьене. 1220—88. Западный фасад. **4.** Собор Нотр-Дам в Лане. 1150—1215. Западный фасад. **5.** Собор Нотр-Дам в Париже. 1163—1257. Западный фасад. **6.** Собор Нотр-Дам в Париже. Интерьер главного нефа. 1180—1200. **7.** Собор Сент-Сесиль в Альби. 1282—1390. **8.** Донжон Венсеннского замка в Париже. 14 в. **9.** Собор Нотр-Дам в Реймсе. Интерьер главного нефа. 13 в.



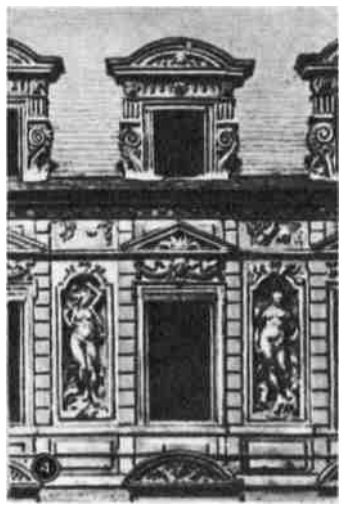
ФРАНЦИЯ. Готическая скульптура. **1.** Статуи ветхозаветных царей «Королевского портала» собора Нотр-Дам в Шартре. 1145—60. **2.** «Месяц сентябрь». Рельеф портала Сен-Фирмен собора Нотр-Дам в Амьене. 13 в. **3.** «Месяц август». Рельеф портала Сент-Мари западного фасада собора Нотр-Дам в Париже. 13 в. **4.** «Успение Марии». Рельеф тимпана портала Сент-Мари собора Нотр-Дам в Париже. 13 в. **5—6.** «Мария». Статуя группы «Встреча Марии и Елизаветы» западного фасада собора Нотр-Дам в Реймсе. 1230-е гг. **7—8.** Статуя благословляющего Христа западного портала собора Нотр-Дам в Амьене. Около 1230. **9.** Пьер из Шеля. Надгробие Филиппа III Смелого. Фрагмент. Между 1298—1307. Церковь аббатства Сен-Дени. **10.** Статуя Карла V. Около 1390. Лувр. Париж. **11.** «Благовещение». Скульптурная группа западного портала собора Нотр-Дам в Амьене. 2-я четверть 13 в. **12.** «Добродетели, поражающие пороки». Статуи западного фасада собора Нотр-Дам в Страсбуре. Около 1275. (Все — камень.)

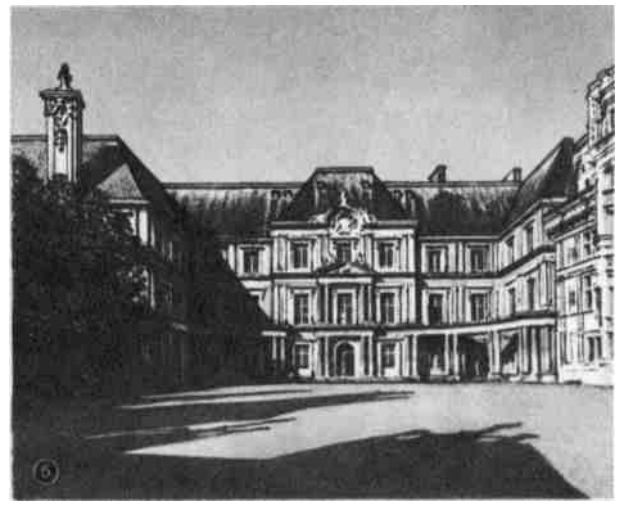


ФРАНЦИЯ. Средневековая живопись. 1. «Источник жизни». Миниатюра «Евангелия Годескалька». Около 781—783. **2.** «Ковчег завета». Мозаика апсиды в оратории Жерминьи-де-Пре. После 806. **3.** Страница с миниатюрами «Утрехтской псалтыри». 9 в. Университетская библиотека. Утрехт. **4.** Мастер Стефан Гарсиа. Миниатюра «Комментария к Апокалипсису» из монастыря Сен-Север. Между 1028—72. **5.** Сцена из жития св. Савена и св. Киприана. Фреска крипты церкви Сен-Савен-сюр-Гартамп в Сен-Савене. Начало 12 в. **6.** Ж. Пюсель. Миниатюра «Бельвильского бревиария». 1323—26. **7.** Сцены из жизни св. Людовика. Миниатюра «Больших французских хроник». Около 1375—79. **8.** Братья Лимбург. «Февраль». Миниатюра «Роскошного часослова герцога Беррийского». Около 1411—16. Музей Конде. Шантийи. **9.** «Успение Богоматери». Витраж собора Нотр-Дам в Шартре. Начало 13 в. (№№ **1, 4, 6, 7** — Национальная библиотека, Париж.)

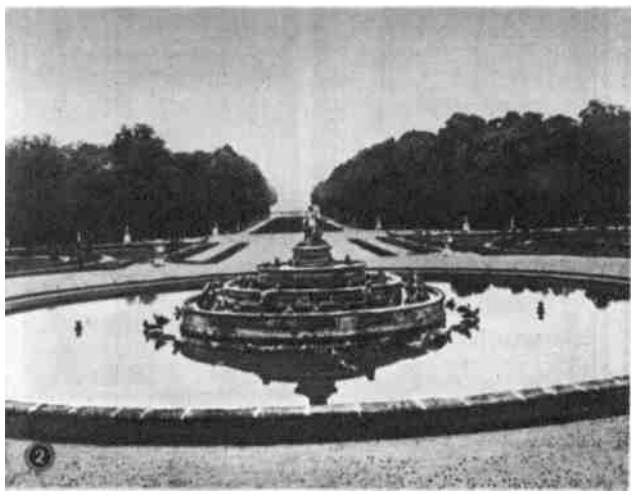
ФРАНЦИЯ. Архитектура эпохи Возрождения. **1.** Северное крыло замка Валансе. Середина 16 в. **2.** Замок Шамбор. 1519—53. **3.** Замок Азе-ле-Ридо. 1518—29. **4.** Ратуша в Божанси. Около 1526. **5.** Ж. Сурдо, Доменико да Кортона. Главный фасад крыла Франциска I в замке в Блуа. 1515—24. **6.** Замок Шенонсо. Начат около 1513. **7.** Ж. Лебретон, Ф. Делорм, Ф. Приматиччо, Никколо дель Аббате. Галерея Генриха II во дворце Фонтенбло. Окончена в 1553. Интерьер. **8.** Лестница дворового фасада крыла Франциска I в замке в Блуа. 1515—24. **9.** П. Леско, Ж. Гужон. Фасад здания нового Лувра. Начат в 1546. **10.** Отель Гуэн в Туре. 15—16 вв.

ФРАНЦИЯ. Изобразительное искусство эпохи Возрождения. **1.** Ж. Фуке. «Мадонна с младенцем». Около 1451. Королевский музей изящных искусств. Антверпен. **2.** Мастер 1-й школы Фонтенбло. «Диана-охотница». **3.** М. Коломб. «Битва св. Георгия с драконом». Рельеф. Мрамор. 1508—09. **4—5.** Ж. Гужон. «Нимфы». Рельефы «Фонтана невинных» в Париже. Мрамор. 1547—49. **6.** Ж. Клуэ Младший. Портрет Франциска I. Около 1525—30. **7.** Ф. Клуэ. «Купающаяся женщина» [портрет Дианы де Пуатье (?)]. Около 1571. Собрание Х. Кук. Ричмонд. **8.** А. Шаронтон. «Коронование девы Марии». 1454. Монастырь в Вильнёв-лез-Авиньон. **9.** «Диана». Статуя для фонтана замка Ане. Мрамор. 1558—59. **10.** Ж. Пилон. Статуя канцлера Рене де Бирага. Фрагмент. Бронза. 1583—85. (№№ **2—6, 9, 10** — Лувр, Париж.)

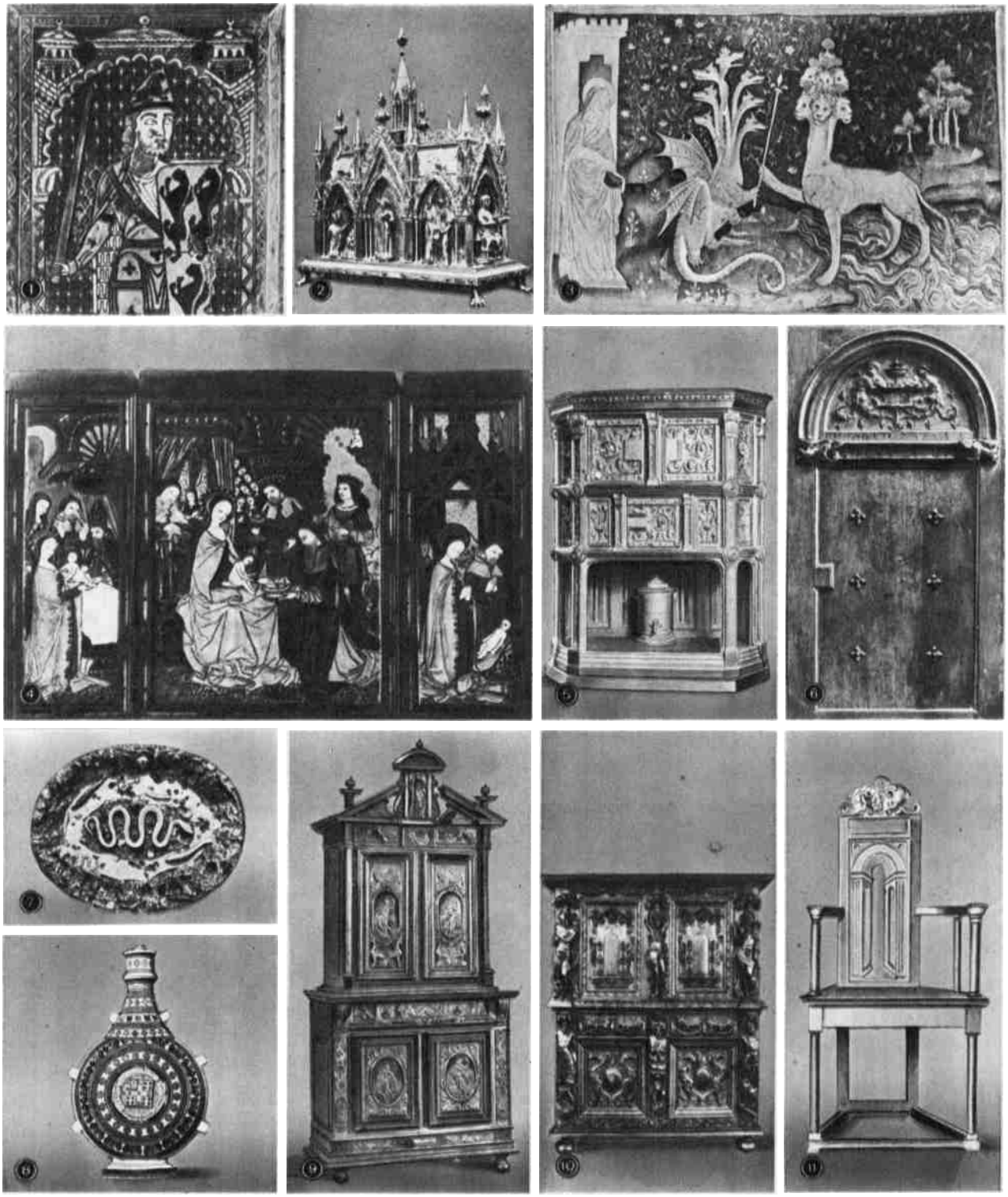




ФРАНЦИЯ. Архитектура 1-й половины 17 в. **1.** К. Шатийон. Площадь Вогезов. 1606—12. **2.** С. де Брос, Л. Метезо. Люксембургский дворец. 1615—20. **3.** С. де Брос, Л. Метезо. Фасад церкви Сен-Жерве-Сен-Проте. 1616—24. **4.** Ж. Андруэ Дюсерсо. Отель Сюлли. 1624. Фрагмент фасада. **5.** Ф. Мансар. Крыло Гастона Орлеанского замка в Блуа. 1635—38. **6.** Ф. Мансар. Дворец Мезон-Лаффит близ Парижа. 1642—51. **7.** Лестница того же дворца. **8.** Ф. Деран, Э. Мартелланж. Церковь Сен-Поль-Сен-Луи. 1627—41. Фасад. (№№ 1—4, 8 — Париж.)



ФРАНЦИЯ. Архитектура 2-й половины 17 в. Дворцово-парковый ансамбль в Версале. 1661—18 в. Архитекторы Л. Лево, Ф. д'Орбе, Ж. Ардуэн-Мансар и др. **1.** Общий вид со стороны города. **2.** Бассейн Латоны (1670) и перспектива Большого канала (1668—71, архитектор А. Ленотр). **3.** Северо-западная часть садового фасада. 1684—89. Архитектор Ж. Ардуэн-Мансар. **4.** Зеркальная галерея. 1678—86. Архитектор Ж. Ардуэн-Мансар, декоративное оформление — Ш. Лебрен. **5.** Круглая колоннада (1689—98, архитектор Ж. Ардуэн-Мансар) и скульптурная группа «Похищение Прозерпины» (мрамор, 1699, скульптор Ф. Жирардон).



ФРАНЦИЯ. Декоративное искусство средних веков и эпохи Возрождения. 1. Надгробная плита Жоффруа Плантагенета. Фрагмент. Медь, эмаль. Около 1151—60. Музей изящных искусств (Музей Тессе), Ле-Ман. 2. Рака св. Торена. Золото, серебро, эмаль. Середина 13 в. Церковь Сен-Торен, Эврё. 3. Н. Батай. Шпалера из серии «Анжерский Апокалипсис». Фрагмент. Около 1381. Музей шпалер, Анже. 4. Мастерская «Высокого чела» в Лиможе. Триптих с «Поклонением волхвов». Эмаль. Последняя четверть 15 в. Эрмитаж, Ленинград. 5. Поставец. Дерево. 1524. Музей Клюни, Париж. 6. Дверь парижского дома. 1518. Пенсильванская академия изящных искусств, Филадельфия. 7. Б. Палисси. Блюдо. Керамика, цветная глазурь. 16 в. Лувр, Париж. 8. Фляга. Сен-Поршер. Фаянс. 16 в. Эрмитаж, Ленинград. 9. Двухъярусный шкаф с резьбой в стиле школы Фонтенбло. Парижские мастерские. Дерево. 2-я половина 16 в. Эрмитаж, Ленинград. 10. Ю. Самбен(?). Шкаф. Дерево. Около 1580. Частное собрание. 11. Кресло. Дерево. 16 в. Музей Клюни, Париж.

Санкт-Назариус в Лорше (ок. 810, Ватиканская библиотека и Музей Виктории и Альберта, Лондон) с торжественными фигурами, мягкими формами, пышными складками одеяний. К изделиям реймсской школы относятся рельефы оклада «Псалтыри Карла Лысого» (ок. 860—870, Национальная библиотека, Париж) с чёткими пространственными и композиционными построениями.

Статуэтка-реликварий св. Веры. Дерево, металл, драгоценные камни. 10 в. Сокровищница монастыря в Конке.

В 10—12 вв. декоративное искусство Ф. оставалось по преимуществу монастырским. Преобладало украшение церковной утвари. Из немногих сохранившихся памятников светского искусства (керамика, мебель, ткани, вышивки) выделяется знаменитый ковёр из Байё (см. также *Великобритания*). В изделиях из металла развиваются традиции каролингского времени. Обязательными украшениями церковных алтарей и ризниц становятся реликварии в виде фигур, голов, рук, чаши для причастия с гравированными или чернёными узорами, кресты и книги в тяжёлых окладах, литые подсвечники и пр. Выразительна во многом следующая варварским традициям знаменитая статуя-реликварий св. Веры (10 в., сокровищница монастыря в Конке) с непомерно большой головой, в одежде, усыпанной драгоценными камнями. Остов статуи изготовлен из дерева и обит металлическими листами. Реликварий в виде фигуры дьякона (12 в., Эрмитаж, Ленинград) по технике исполнения напоминает фигуру св. Веры: тонкие серебряные пластины выколочены по деревянной основе, голова проработана чеканкой, по краям одежды расположена узорная кайма. Тонкость исполнения, выразительность деталей, несколько преувеличенные по размеру голова и руки (дьякон держит книгу — вместилище реликвии), тяжеловесные пропорции, менее резкий (по сравнению со статуей-реликварием св. Веры) контраст между драгоценными камнями и филигранью типичны для произведений романского стиля.

Особой популярностью пользовались изделия из меди с выемчатой эмалью, производившиеся в 12 в. в Лотарингии и *Лиможе*. Сочетание золочёной поверхности с цветными эмалями, заполнявшими углублённый рисунок,— главный декоративный эффект этих изделий. В основном производились литургические предметы. Композиция ларца-реликвария с изображением сцен из жизни св. Валерии (ок. 1170, Эрмитаж, Ленинград) составлена из четырёх разновременных эпизодов, в которых место действия обозначено лишь намёком. Разномасштабные, лишённые объёма фигуры яркими чистыми пятнами выделяются на золотом, сплошь покрытом завитками фоне. В нач. 13 в. увеличение выпуска массовых изделий приводит к однотипным композициям, цветная эмаль переходит на фон, состоящий из цветных полос и розеток. В лиможских мастерских изготовлялись также медные надгробные плиты, сплошь покрытые выемчатой эмалью (надгробная плита Жоффруа Плантагенета с изображением усопшего в рост, ок. 1151—60. Музей изящных искусств, Ле-Ман). К нач. 14 в. лиможские мастерские приходят в упадок, и производство эмалей прекращается вплоть до конца 15 в. Среди лотарингских мастеров наиболее известен работавший во Ф. нидерландец Годфруа де Клер (Godefroid de Claire, также Годфруа из Юи, Godefroid de Huy, нач. 12 в.— после 1173) — эмальер, ювелир и витражист, в 1140-х гг. приглашённый аббатом Сугерием для украшения церкви в *Сен-Дени*.

«Прекрасная мадонна». Кость. 14 в. Лувр. Париж.

«Мадонна с младенцем». Алебастр. 14 в. Музей Клюни. Париж.

В 12—13 вв. рост городов приводит к дальнейшему развитию городского ремесла. Заказчиками предметов декоративно-прикладного искусства становятся знать и богатые горожане. Появляются многочисленные костяные складни и статуэтки мадонн для домашних часовен. В статуэтках мадонн резчик стремится воплотить не столько идею божественного величия, сколько представление о прекрасной даме — изящной и грациозной («Прекрасная мадонна», 14 в., Лувр, Париж), с изящным S-образным

«Коронование Богоматери». Раскрашенная кость. Около 1260. Лувр. Париж.

изгибом фигуры и кокетливой улыбкой. Многочисленные диптихи, триптихи и переносные табернакли изготовлялись в основном в Париже. Наиболее известны «Суассонский диптих» (конец 13 в., Музей Виктории и Альберта, Лондон), складень с изображением Христа во Славе (Эрмитаж, Ленинград), «Триптих Успения Марии» (ок.1320—50, ранее в частном собрании, Париж). В 14 в. из кости изготовлялись также многочисленные предметы светского назначения (крышки коробочек для зеркал, шкатулки, письменные таблички и т. п.) с сюжетами из рыцарских романов и сценами из повседневной жизни (шкатулка в церкви Санкт-Урсула в Кёльне, ок. 1340; письменная табличка в Лувре, Париж, ок. 1375—90). Тонкая техника резьбы к концу 14 в. отличается некоторым однообразием приёмов. Фигуры на этих предметах приобретают томную манерность и жеманность. Эти изделия широко распространили т. н. французскую манеру в Европе.

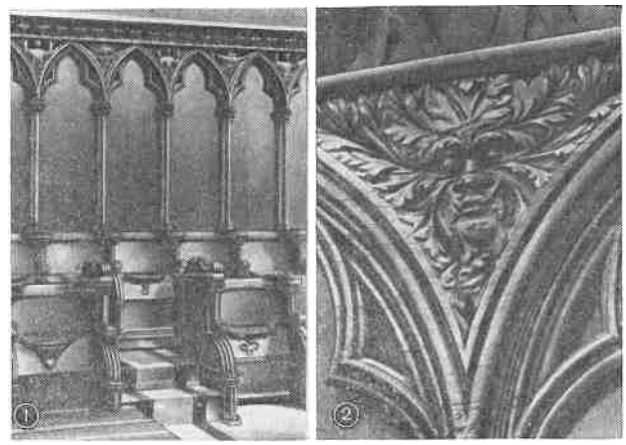
Произведения золотых и серебряных дел мастеров 12—13 вв. очень индивидуальны, хотя внешне подчиняются тем же стилистическим принципам, что и резьба по кости: композиции заключаются в готическую архитектурную рамку, фигурки изящно изгибаются, а преобладающими сюжетами остаются «страсти христовы» и мадонна с младенцем. Большого совершенства достигло изготовление реликвариев и дарохранительниц в виде сложных архитектурных сооружений с кружевом стрельчатых арочек, фронтончиков и башенок. Одним из ранних образцов этого вида изделий является рака св. Торена (сер. 13 в., церковь Сен-Торен в Эврё, Évreux, Эр) в виде готического храма, выполненная из драгоценных металлов. Эмаль, гравировка, филигрань и чернь сочетаются с пластически проработанными, крупными фигурами святых. Многочисленны золотые и серебряные реликварии в виде бюстов святых, украшенные эмалями (реликварий в Музее Пикардии в Амьене, 2-я пол. 13 в.; реликварий в виде бюста св. Януария в соборе в Неаполе, исполненный во Ф. между 1304—06). В 14 в. появляются и круглые статуэтки (серебряная с позолотой статуэтка Марии, принадлежавшая Жанне д'Эврё, 1339, Лувр, Париж). Во 2-й пол. 14 в. изделиями из золота и серебра вытесняются складни и статуэтки из кости. В нач. 15 в. они украшаются драгоценными камнями, эмалями и чернью (реликварий Ордена св. Петра, ок. 1390—1400, Лувр, Париж). Позднеготическое ювелирное ремесло достигает наивысшего расцвета в *Бургундии* (см.). В конце 13 — нач. 14 вв. появляется прозрачная эмаль на серебре (серебряная тарелочка с изображением лебедя с цеховым клеймом г. Монпелье, Эрмитаж, Ленинград). Возросшая роль цеховых организаций, проникновение в искусство элементов придворно-рыцарской куртуазной культуры приводит к общему «обмирщению» художественного ремесла, увеличению предметов светского обихода.

«Мадонна с младенцем». Статуэтка-реликварий, преподнесённая аббатству Сен-Дени Жанной д'Эврё. Позолоченное серебро. 1339. Лувр. Париж.

Разнообразием видов и совершенством отделки отличается готическая мебель во Ф.: сундуки-лари с прямыми спинками и подлокотниками для сиденья, парадные кресла с высокой узкой спинкой и высокими подлокотниками, высокие многоярусные буфеты, стенные шкафы с резными деревянными дверцами, маленькие подвесные шкафчики, кровати с высоким деревянным навесом и пологом. Резьба на мебели обычно воспроизводила архитектурные мотивы и орнаменты — стрельчатые обрамления, нервюры, розетки и т. д. На заказной мебели вырезался герб владельца. Декор дополнялся причудливыми металлическими замками, яркой раскраской с позолотой. Интерьеры

Ларь из аббатства Сен-Дени. Дерево. 13 в. Музей Карнавале. Париж.

церквей заполнялись сундуками для хранения утвари, резными скамьями и пюпитрами, резными кафедрами и исповедальнями, также воспроизводившими архитектурные мотивы и орнаменты.



1—2. Детали сидений хора собора Сен-Пьер в Муатье. Дерево. 13 в.

В готическую эпоху Ф. наряду с Фландрией была крупным центром производства шпалер. Наиболее значительной была мастерская Н. Батая (N. Bataille, ок. 1340—1400) в Париже, где по рисункам Жана из Бандоля (Jean de Bandol, также назывался Эннекен из Брюгге, Hennequin de Bruges) была исполнена серия шпалер «Анжерского Апокалипсиса» (ок. 1381, Музей шпалер, Анже). Первоначально она состояла из 7 ковров и включала более ста сюжетов. Архитектурное обрамление сцен, вытянутые пропорции фигур, орнаментальные фоны сходны с миниатюрами этого времени. Яркие краски, богатство фантазии, лёгкий юмор в изображении страшных чудовищ говорят о народных истоках этих шпалер. В 15 в. ведущая роль в ковроткачестве переходит к мастерским Арраса (Arras, Па-де-Кале) и городов Турени. Композиции заметно усложняются, сцены густо населяются людскими толпами, часты куртуазные и пасторальные темы. Даже религиозные сцены проникаются духом придворно-рыцарской культуры (серия шпалер с житием св. Пьята и Элевтера, 1402, собор в Турне; шпалера «Чатсуортская охота», ок. 1425—50, Музей Виктории и Альберта, Лондон).

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО 2-й половины 15 в. — 1780-х гг.

Во 2-й пол. 15 в., по окончании Столетней войны 1337—1453 между Францией и Англией, политическое объединение страны было в основном завершено. Укрепление экономических связей между отдельными областями государства способствовало сложению и развитию единой национальной французской культуры, приобретавшей светский характер, чему способствовали также военные походы французских королей (с 1494) в Италию. В рамках дворянской и дворянско-буржуазной культуры развивалось жизнерадостное, глубоко самобытное искусство французского Возрождения. В 16 в. в литературе оно получило наиболее полное воплощение в творчестве Ф. Рабле и поэтов «Плеяды», в архитектуре и изобразительном искусстве — в замках короля и высшей аристократии в долине Луары, в творчестве Ж. Фуке, семьи Клуэ, Ж. Гужона, Ж. Пилона, П. Леско, Ф. Делорма и др. Франциск I (правил в 1515—47) привлёк к своему двору выдающихся итальянских учёных-гуманистов и художников, но наиболее значительную роль сыграли итальянские живописцы и скульпторы маньеристы. Последовавшие во 2-й пол. 16 в. религиозные гугенотские войны вызвали экономический и культурный упадок, наиболее ярко проявившийся в искусстве т. н. второй школы Фонтенбло, отличающейся откровенным засильем космополитического маньеризма.

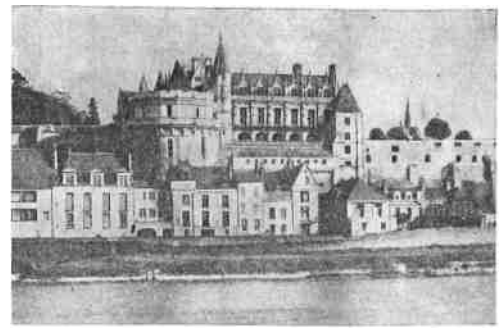
В конце 16 и в нач.17 вв. в правление Генриха IV (1589—1610) и особенно при всесильном первом министре Людовика XIII кардинале А. Ж. Ришельё (фактический правитель Ф. в 1624—42) закладывается и усиливается система государственной централизации. К королевскому двору привлекаются виднейшие учёные, поэты, художники. При Людовике XIV (правил в 1643—1715) абсолютизм достигает своего расцвета. Были возведены грандиозные городские дворцовые ансамбли, призванные утверждать величие королевской власти. Официальное придворное искусство было поставлено на службу абсолютистской монархии. Ему противостояли мастера, стремившиеся правдиво запечатлеть явления реального мира, и представители классицизма во главе с Н. Пуссеном.

Уже в конце 17 в. началось разложение абсолютной монархии. В борьбе с дворянской и церковной идеологией развивалась передовая общественная мысль, требовавшая «энергического действия» против укоренившихся абсолютистских порядков. В сер. 18 в. философы-просветители Вольтер, Ж. Ж. Руссо, Д. Дидро, Ш. Монтескьё и др. подвергли уничтожающей критике феодальную систему и церковь, сословное неравенство французского общества.

В искусстве 18 в. аристократически-изнеженному стилю рококо противостояли живописцы третьего сословия, стремившиеся утвердить реалистические тенденции. Результатом этой борьбы

Замок Шомон-сюр-Луар. 1466—1511.

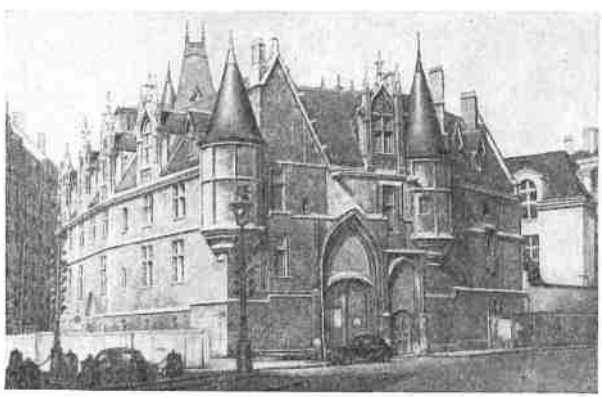
стало искусство так называемого революционного классицизма, возглавленного Ж. Л. Давидом, высшие достижения которого относятся к эпохе Великой французской революции 1789—94.



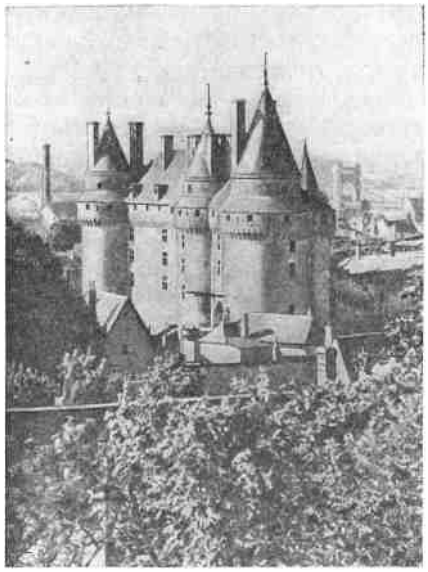
Замок Амбуаз. 1492—98. Вид со стороны Луары.

Архитектура. В богатой и необычайно разносторонней французской национальной культуре Возрождения (Ренессанса) архитектуре принадлежит достойное место. Её блестящее развитие в процессе сложных, подчас противоречивых исканий под эгидой королей-меценатов, а не духовных властителей, как это было в средние века, связано с коренным изменением направления поисков, освобождением от религиозных влияний и подлинно светской ориентацией, а также с разработкой — в качестве главной функциональной и идейно-художественной задачи — адекватной жизненной среды для обновлявшегося быта и возросших общественных функций королевского двора и подражавшего своему государю дворянства — социальной основы складывающегося абсолютизма. Формирование жизнерадостного и изящного стиля французского Возрождения неотделимо от новых архитектурных типов — удобно и вместе с тем торжественно спланированных, импозантных замков-резиденций и отличающихся функциональной продуманностью и изысканной отделкой городских дворцов и отелей (сеньориального и буржуазного жилища). Именно в этих типах сооружений, первоначально возводившихся на иррегулярных фундаментах своих средневековых предшественников [замки Амбуаз (Amboise, Эндр и Луара), Гайон (Gaillon, Эр), *Блуа*, *Фонтенбло*], разрабатывались элегантный декор, идущий от античности, приёмы организации внутреннего пространства, раскрытия помещений во двор, в сад и далее на природу; в тех же зданиях позднее были освоены и пересказаны в новом функциональном плане классические законы равновесия и симметрии [Шамбор (Chambord, Луар и Шер), Ане (Anet, Эр и Луар), несохранившийся Мадридский замок и Лувр в *Париже*]. Идущая от готики логика конструкций, стремление к экономному расходованию материалов, приведшее к характерной полихромии (изящно выделанный красный кирпич для стен, белый камень для цоколей, углов, наличников, карнизов, серый шифер для кровель), подчёркнутый вертикализм в расположении оконных проёмов, крутой абрис крыш, образующих неожиданный, всегда живой силуэт, сочетаются в этих постройках с транспонированным на французский лад лёгким, изящным классическим орнаментом, обломами, пилястрами, тонким ритмическим членением плоскостей стен, ризалитов — повышенных объёмов, отмечающих углы и центр композиции и образующих специфический композиционно-формальный строй французской архитектуры 16 в.

Отель Санс в Париже. 1485. Общий вид и фрагмент фасада.



Начало формирования французской ренес-



Замок Ланже. Окончен в 1467.

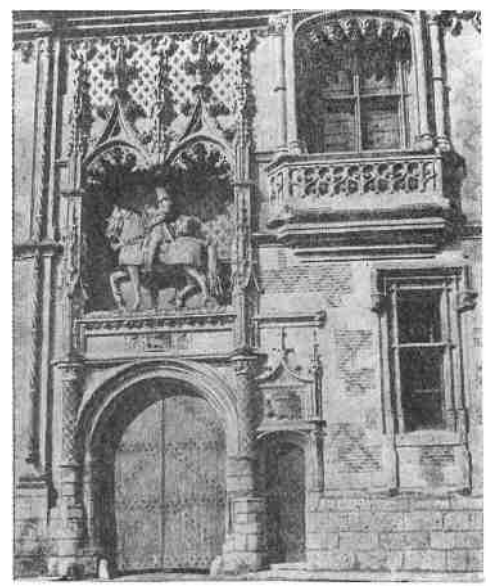
Замок Ле-Плесси-Бурре. Между 1463—72.

сансной архитектуры относится ко 2-й половине 15 в. Черты перехода от поздней готики к Ренессансу первоначально проявились в строительстве и планировке парадных домов богатых горожан (отели Санс, 1485, Клюни, ныне музей; 1498,— оба в Париже).

По окончании Столетней войны (1453) замки превращаются во внушительные, но не устрашающие загородные резиденции (замки Ле-Плесси-Бурре, Le-Plessis-Bourré, между 1463—72, Ланже, Langeais, окончен в 1467,— оба Эндр и Луара). Их круглые угловые башни, заключающие залы, становятся композиционными акцентами; на остроконечных, характерных по силуэту крышах появляются люкарны, орнаментированные дымовые трубы, узорчатые флюгеры. Внутреннее пространство замков раскрывается наружу окнами. Культовая архитектура в существенных чертах остаётся позднеготической, переживая этап т. н. «пламенеющей готики», в которой конструкция зданий исчезает за изощрённой декорацией (башня Тур-де-Бёр собора в *Руане*, 1485—1507; башня монастыря Сен-Жак в Париже, 1508—22).

Решающим толчком к освоению новых форм явились итальянские походы французских королей в период Итальянских войн (1494—1559). Поражённые благородным изяществом флорентинских палаццо, пластическим богатством только что законченной Чертозы в Павии (см. *Италия*), они вывезли на родину итальянских художников, ремесленников, мастеров садово-паркового искусства и др. специалистов, деятельность которых в замках Амбуаз (1492—98) и Блуа (крыло Людовика XII, с 1498) создала школы мастеров, придавших в последующие 10—15 лет новый облик многим жилым и общественным зданиям [замки Шомон-сюр-Луар (Chaumont-sur-Loire, Луар и Шер, 1466—1511), Юссе (Ussé, Эндр и Луара, окончен в 1557), Гайон (1501—10), отель Аллюи в Блуа (ок. 1508), отель Бу́ртерульд и бюро финансов в Руане (1509)]. К середине правления Франциска I, отстроившего или перестроившего для своего постоянно перемещавшегося двора все унаследованные резиденции и приглашавшего во Ф. таких крупнейших художников, практиков и теоретиков, как Леонардо да Винчи, Б. Челлини (оба — см. *Италия*), Фра Джокондо (Fra Giocondo, ок. 1433—1515), Дж. Б. Россо (G. B. Rosso, 1494—1540), Ф. Приматиччо (F. Primaticcio, 1504 или 1505—1570), в среде французских мастеров-каменщиков и подрядчиков (Ж. и Д. Сурдо, J. Sourdeau, D. Sourdeau; П. Невё, P. Nepveu; П. Гадье, P. Gadier) выделились самостоятельные творческие инди-

Башня монастыря Сен-Жак в Париже. 1508—22 (слева). Портал крыла Людовика XII в замке в Блуа с конной статуей Людовика XII. 1498—1503 (справа).



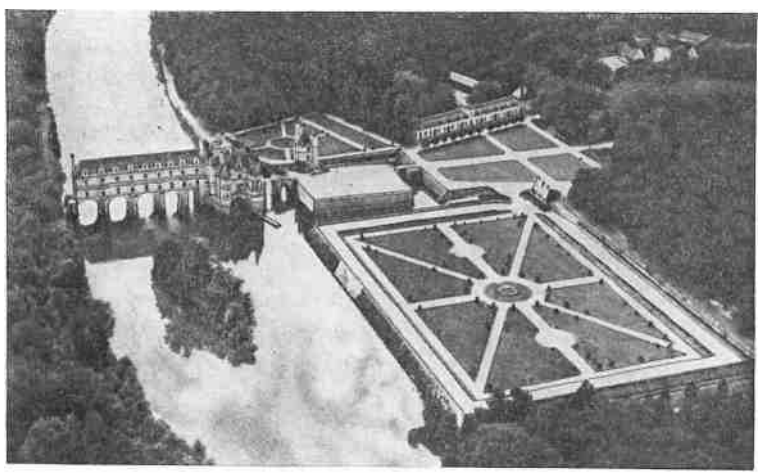
Замок Вилландри. Окончен около 1532.

видуальности — архитекторы Ж. Лебретон (G. Le Breton), Пьер Шамбиж I (Pierre Chambiges I, ум. 1544), Н. Башелье (N. Bachelier, ок. 1487—1556 или 1557), учившийся в Италии, и др. Крупнейшими из высокообразованных архитекторов и разносторонних гуманистов, глубоко изучивших античные памятники и классическую теорию, являлись: Ф. *Делорм*, плодотворный строитель и теоретик, которого считают зачинателем классической архитектурной школы; Ж. Бюллан (J. Bullant, 1510/15 — 1578), первый французский автор трактата об архитектурных ордерах (1564); П. *Леско*, придворный, просвещённый гуманист, друг поэта П. Ронсара, совместно с Ж. *Гужоном* создавший ряд неповторимых по изяществу, глубоко национальных архитектурных произведений; Жак I Андруэ *Дюсерсо*, которому историки архитектуры обязаны замечательным альбомом гравюр, запечатлевших облик множества исчезнувших памятников французского зодчества. Освоению многочисленными провинциальными французскими мастерами классических форм и законов композиции способствовало распространение во Ф. в 1530-х гг. трудов Л. Б. Альберти (см. *Италия*) и Серлио, построившего в стиле, идущем от Ватиканского дворца, замок Анси-ле-Фран (Ancy-le-Franc, Йонна, ок. 1540), а также осуществившего перевод Витрувия (1546) на французский язык.

П. Леско, Ж. Гужон. Отель Карнавале в Париже. Начат в 1544. Перестроен в 1660—61, архитектор Ф. Мансар.

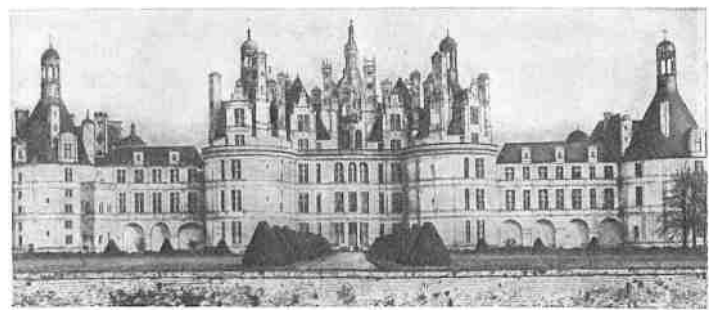
Первое яркое произведение раннего французского Возрождения — крыло Франциска I в замке Блуа (1515—1524). Два обращённых к долине яруса глубоких арочных лоджий (аналогичных галереям ватиканского Бельведера), ордерную ритмику которых нарушают консольные эркеры-балконы, смело закрученная спираль открытой лестницы, вписанная между контрфорсами традиционной 8-гранной башни, выступающей по оси дворового фасада, изящный итальянизирующий декор свидетельствуют о творческой оригинальности архитекторов. Готические водосливы и высокие крыши здесь ещё уживаются с карнизом и балюстрадой, с пилястрами, волютами и ренессансными профилями поэтажных членений. Неожиданным формосочетаниям во многом обязаны своей прелестью и своеобразием и другие замки, выросшие вслед за королевским по долине Луары: Ле-Люд (Le Lude, Сарта, 1520—30), солидный объём и массивные башни которого приобрели вполне ренессансные уравновешенность и членения; Азе-ле-Ридо (Azay-le-Rideau, 1518—29), изящное, живописно расположенное здание с тончайшими деталями, включающее первую во Ф. лестницу с прямыми маршами; Шенонсо (Chenonceaux, начат ок. 1513), построенная на берегу реки башня, дополненная позднее ренессансным по типу мостом-галереей; Вилландри (Villandry, ок. 1532; все — Эндр и Луара) с регулярными террасными садами. Принципиально нов по композиции одетый в майолику Джироламо делла Роббиа (Girolamo della Robbia, 1488—1566) замок Мадрид в Париже (с 1528, разрушен), не имевший замкнутого двора, но ок-

Замок Шенонсо. Начат около 1513.



Отель Ламуаньон в Париже. 1580.

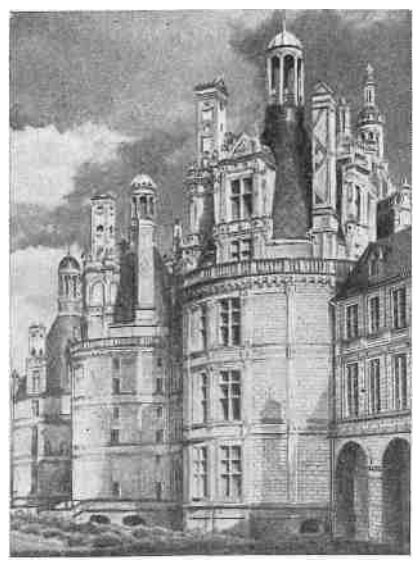
ружённый открытыми аркадами. Стремительному обновлению подверглись городские дома и отели состоятельных сословий (Гуэн, 15 в., перестроен ок. 1520, и Бриссоне — в *Туре*, Бернюи в *Тулузе*, д'Алибера и Ракушки — в *Орлеане*, Эсковиль в *Кане* — все 1530—50-е гг.). Их уличные и не менее изысканные дворовые фасады, зачастую обрамлённые галереями, являют чудеса декоративной фантазии зодчих, имена которых лишь в редких случаях известны (Н. Башелье — создатель украшенных атлантами и кариатидами отелей Бажи, 1538, и «Старого винограда», 1-я четверть 16 в., в Тулузе). Близки к ним по изяществу и богатству отделки и ратуши, отличающиеся, как правило, торжественно симметричным построением и большей высотой этажей [Божанси (Beaugency, Луаре, ок. 1526), Париж (ок. 1533, разрушена), Лош (Loches, Эндр и Луара, 1535—43, архитектор Ж. Бодуэн, J. Baudouin, Beaudouin)]. Венцом архитектурного творчества этого периода явился величественный и пышный охотничий замок Шамбор (1519—53, архитекторы Фра Джокондо, Ж. и Д. Сурдо, П. Невё; ров уничтожен в 18 в.), построенный среди болот (ныне заповедные леса). Три стороны замкнутого, уже строго симметричного прямоугольника (156 *м* × 117 *м*) с башнями по углам образуют одноэтажные корпуса, включающие около 400 комнат, конюшни, охотничьи и служебные помещения; по оси четвёртой — квадратный, тоже усиленный башнями донжон, крестообразно рассечённый высокими сводчатыми залами, в центре которых виртуозно вписана в ажурный 8-гранник двойная спиральная лестница. Увенчание донжона, как бы прорастающее островерхими кровлями, трубами, люкарнами, возглавленное лестничным фонарём, поднятым над видовой террасой на аркбутанах и волютах, — подлинно национальный сплав традиционных и новых, идущих из Италии форм.

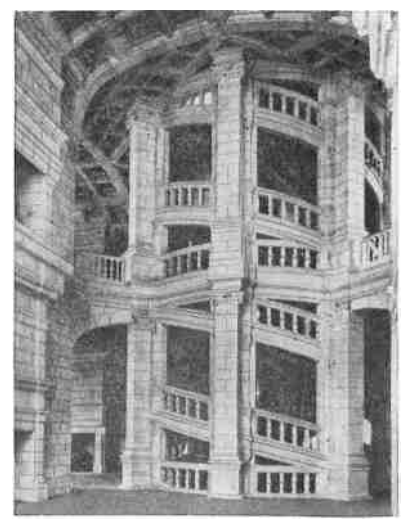


Замок Шамбор. 1519—53. Главный фасад.

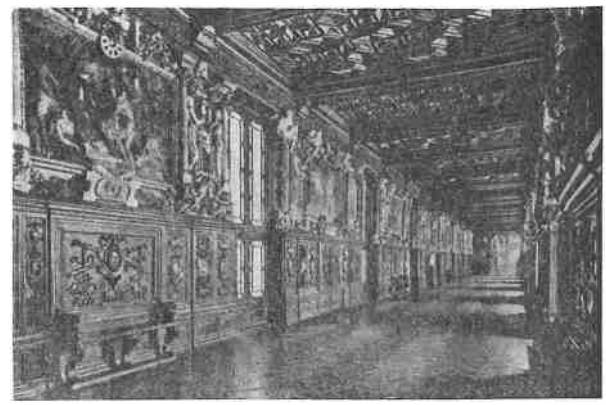
Свидетельством сложившегося стиля французской ренессансной архитектуры

Замок Шамбор. 1519—53. Слева — фонарь донжона; в центре — главный фасад (фрагмент); справа — большая лестница донжона.





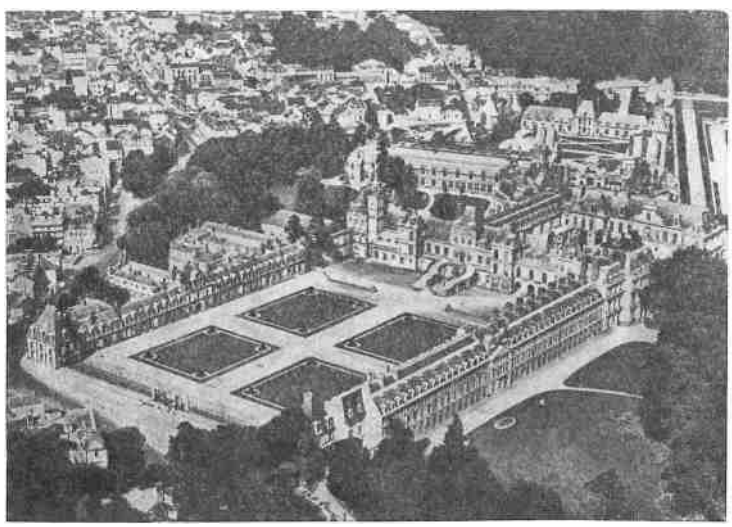
являются замки: Фонтенбло, Овальный двор которого отмечен первым двухъярусным ордерным портиком, построенным в модульной системе (с 1528, архитектор Ж. Лебретон), а парадный зал Генриха II, галереи Франциска I и Улисса (разрушена в 1738), предвосхищающие интерьеры *Версаля*, роскошно отделаны резным деревом, украшены фресками, скульптурным декором из стукко (Россо, Приматиччо); Экуан (Ecouen, Валь-д'Уаз, 1540—55, архитекторы Ж. Бюллан и Ж. Гужон), в портике которого Ж. Бюллан впервые ввёл большой ордер; Сен-Жермен-ан-Ле (Saint-Germain-en-Laye, Ивелин, 1539—49, архитектор П. Шамбиж), где двухъярусная аркада фасадов образована контрфорсами, поддерживающими своды двухсветных залов и плоскую кровлю; Меньер-ан-Бре (Mesnières-en-Bray, Приморская Сена, с 1547), в галерее которого мотив римской триумфальной арки трижды повторён по двум этажам. Жемчужиной зрелого французского Возрождения является здание нового Лувра в Париже (1546—59, архитектор П. Леско, скульптор Ж. Гужон), составляющее часть современного дворцового ансамбля. Гармоничность общего построения, триумфальный мотив увенчанных сегментными фронтонами ризалитов, сочетание усиливающейся книзу архитектурной пластики и обогащающегося к аттиковому этажу декора лежат в основе решения его дворового фасада, в котором архитектура неотделима от скульптуры. Более грандиозна и по барочному тяжеловесна архитектура парижского дворца Тюильри (с 1563), недостроенного, а затем уничтоженного, как и большинство произведений Ф. Делорма. Его замок в Ане (1546, сохранился частично), загородная усадьба, раскрытая в одну сторону курдонёром (почётным двором), а в другую — регулярно распланированным садом, получила план, который стал основой планов французских отелей. Центрическая купольная капелла этого замка — новация церковной архитектуры, продолжавшей и в 16 в. сохранять верность готическим концепциям, ограничиваясь лишь введением ренессансной декорации (церковь Сент-Этьенн-дю-Мон в Париже, 1492—1626; ограда хора — 1541, Ф. Делорм; фасад — с 1609), нередко запоздалой из-за религиозных войн, прервавших в последней четверти 16 в. расцвет строительной деятельности.



Ф. Приматиччо, Дж. Россо. Галерея Франциска I в замке Фонтенбло. 1533—44. Интерьер.

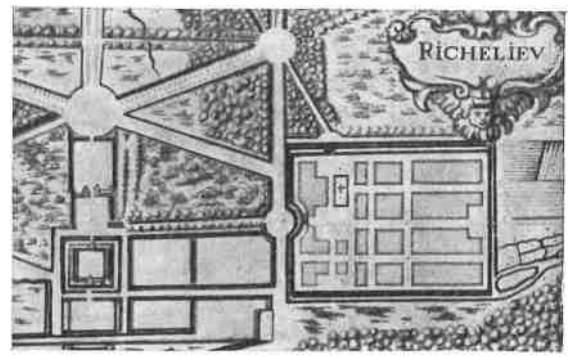
В 1-й пол. 17 в. во французской архитектуре развивались позднеренессансные традиции. Интенсивное изучение и освоение классических ордерных форм итальянского Возрождения способствовало повышению профессионального мастерства архитекторов, выработке собственного классического идеала, основанного на строгой логике, чувстве меры и совершенстве пропорций сооружений и декора. Этот идеал формировался в борьбе с декоративными тенденциями позднего маньеризма, в глубоко своеобразном процессе преломления на французской почве художественных принципов итальянского барокко. Воздействие итальянских барочных образцов на французских мастеров в основном свелось к внешним заимствованиям готовой ордерной композиции церковного фасада и пространственного размаха отдельных ансамблей и построек. Специфические принципы художественной выразительности итальянского барокко не были восприняты во Ф. Лишь в некоторых (гл. обр. южных) областях строились ратуши и др. общественные сооружения в формах провинциального

Замок Фонтенбло. Начат в 1527. Общий вид.



местного барокко, истоки которого восходят к традиционному позднеготическому декоративно-усложнённому стилю. Барочный декор преобладает в интерьерах построек. Во внешнем облике зданий доминируют строгие формы ордера, вскоре ставшие ведущим композиционно-декоративным мотивом в формирующемся стиле французского классицизма. В 1-й пол. 17 в. классический ордер ещё исходит из принципов готического построения стены, подчёркивая её вертикальный каркас. Здания членятся на отдельные объёмы, увенчанные высокими кровлями, но подчиняются строгой регулярной планировке. Во внешнем и внутреннем облике сооружений сочетаются рациональное начало и парадность. Основным строительным материалом становится кирпич. Камень применяется гл. обр. как декоративный материал. Распространяется смешанная техника кладки из кирпича и камня, их размеры унифицируются. В декоре фасадов и интерьеров широко используется гипс. Художественные особенности французского классицизма 1-й половины 17 в. складываются в строительстве городских и загородных особняков, в широких градостроительных комплексах, осуществляемых правительством. Ведущим архитектором этого времени, в творчестве которого наиболее последовательно и ясно определились принципы стиля раннего французского классицизма, стал Ф. *Мансар*.

Новые градостроительные идеи в 1-й половине 17 в. воплотились в строительстве городов-форпостов, городов-резиденций и в перестройке старых, стихийно сложившихся городов. Первые имеют обычно форму квадратов или правильных многоугольников, опоясанных каменными стенами с бастионами, радиально-кольцевую систему улиц, дозорную башню и площадь в центре (Шарлевиль, ныне — Шарлевиль-Мезьер, Charleville-Mézières, Арденны, основан в 1606, Герцогская площадь — 1608, архитектор Клеман II Метезо, Clément II Métezeau, 1581—1652). Города-резиденции сооружаются в комплексе с дворцом правителя, которому подчиняется их прямоугольная симметричная планировка (Ришельё, Richelieu, Эндр и Луара, 1638—41, архитектор Ж. *Лемерсье*). С 1615 начались перепланировочные работы в северо-западной части Парижа. В сеть средневековых улиц были включены отдельные крупные комплексы (Лувр, Люксембургский дворец, Пале-Руаяль), созданы новые парадные регулярные площади с правильными геометрическими очертаниями и едиными архитектурными мотивами по всему периметру застройки: квадратная Королевская (ныне площадь Вогезов; 1606—12, архитектор К. Шатийон, C. Chastillon, 1560—1616), обстроенная однотипными трёхэтажными кирпично-каменными домами с открытыми аркадами-галереями по первому этажу (эта площадь была повторена в Монтобане, Montauban, Тарн и Гаронна), и треугольная площадь Дофина (начата в 1605), следовавшая в своей застройке очертаниям западной части о-ва Сите; по осевым координатам регулярных площадей прокладываются прямые улицы, ориентированные на монумент, стоящий в центре.



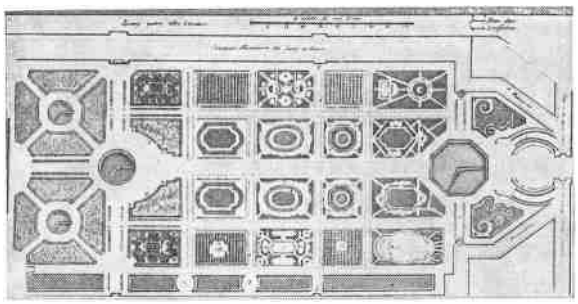
Ж. Лемерсье. План г. Ришельё. 1638—41.

Загородные дворцы короля и крупной аристократии связываются с регулярным «французским» парком (основы которого были заложены в 1-й пол. 17 в. династией мастеров паркового искусства Молле, Mollet), объединяющим в единой геометрически чёткой осевой композиции аллеи, зелень партеров и боскетов, фонтаны, павильоны, декоративную скульптуру (старый королевский охотничий замок Версаль, 1624—31, архитектор Ф. Леруа, Ph. Le Roy, работал в 1623—44). Замки дворян и родовой знати (с 1629 в них запрещалось возводить фортификационные устройства) превращаются в загородные резиденции. Подъёмные мосты заменяются каменными, башни у входов — павильонами, рвы становятся принадлежностью парков. Общая композиция замка Мезон-Лаффит (Maisons-Laffitte, Ивелин, 1642—51, архитектор Ф. Мансар) типична для этого рода сооружений раннего французского классицизма. П-образные в плане корпуса замка с парадными комнатами во 2-м этаже, декорированными классическими ордерными формами, с хозяйственными и служебными помещениями в цоколе (скрытом в окружающем его подобии рва) и мансардном (чердачном) этаже, широко применявшимся Ф. Мансаром (по имени которого он и получил своё название), перекрыты высокими раздельными кровлями с люкарнами. Главный, садовый, фасад имеет три ризалита и расчленён поэтажно дорическим, ионическим и коринфским ордером. Богатое разнообразие композиционных мотивов здания подчинено ясному, гармоничному строю целого.

Ж. Лемерсье. Двор Сорбонны в Париже. Начат в 1629.

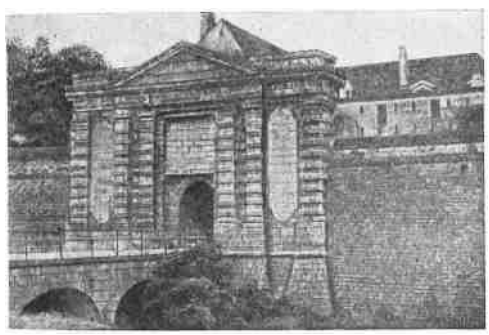
Монетный двор в Авиньоне. 1616.

В городских особняках знати (отелях) сбоку от парадного двора размещается хозяйственный двор, а сад — в глубине за жилым корпусом (отель Лианкур в Париже, 1620—40, архитектор П. Лемюэ, P. Le Muet, 1591—1669). Отели сохраняют галереи, но не имеют парадных залов. Простые и удобные по плану здания богато украшены скульптурой на фасадах, которые членятся поэтажным или большим ордером; углы зданий, оконные и дверные проёмы обычно отделаны рустом (отель Сюлли в Париже, 1624, архитектор Ж. II Андруэ Дюсерсо, J. II Androuet Du Cerceau, ок. 1510—1614). Меняются конструкции и формы крыш. Уменьшается их крутизна, вводятся формы крыш с изломом и мансардой, предложенные в 1630-х гг. Ф. Мансаром. К середине 17 в. раздельные кровли заменяются общим покрытием для всего здания. В интерьерах широко применяется резное дерево, скульптура, лепнина, живопись. В начале 17 в. появляются доходные дома для сдачи квартир внаём (дом Фальконе на улице Сен-Пьер в Париже). Число общественных зданий в это время невелико. На больших площадях провинциальных городов возводятся ратуши, иногда в стиле провинциального французского барокко (ратуша в Ла-Рошели, La Rochelle, Приморская Шаранта, 1595—1606), Дворцы правосудия, биржи, монетные дворы (монетный двор в *Авиньоне*, 1616), больницы (больница д'Энкюрабль в Париже, архитектор Э. Мартелланж, E. Martellange, 1569—1641). В культовой архитектуре 1-й пол. 17 в. сохраняются традиции готики (фасад церкви Сент-Этьенн-дю-Мон в Париже, с 1609) и Ренессанса (фасад церкви Нотр-Дам в *Гавре*, 1638). В планах иезуитских церквей прослеживается влияние римской церкви Иль Джезу (см. *Италия*), однако решение их фасадов во многом восходит к традициям французского Возрождения (церковь Сен-Жерве-Сен-Проте в Париже, 1616—24, архитекторы С. де Брос, S. de Brosse, ок. 1571—1626, и Л. Метезо, L. Métezeau, ок. 1560—1615). В период правления кардинала Ришельё, идеолога абсолютизма и контрреформации, в церквах насаждаются барочные мотивы. Церковь Сорбонны в Париже (1635—42, архитектор Ж. Лемерсье) имеет крестообразный в плане объём, колонные портики на торцах ветвей креста и первый во Ф. купол на барабане над средокрестием, в конструкцию которого взамен готических аркбутанов введены небольшие волюты. Концепции французского классицизма воплощены в постройке церкви Сент-Мари монастыря визиток в Париже (1632—34, архитектор Ф. Мансар), отдалённо напоминающей сильно увеличенный в масштабе римский храм Темпьетто Д. Браманте (см. *Италия*).



А. Ленотр. План парка Тюильри в Париже. 1666.

С. Вобан. Ворота укреплений в Нё-Бризаке (Верхний Рейн). 1698.



Во 2-й пол. 17 в. ведущей становится архитектура классицизма. Последовательное применение классической ордерной системы, преобладание горизонтальных членений, цельность и единство объёмов и внутреннего пространства, отдельные барочные приёмы и формы (криволинейные фронтоны, волюты, картуши, пышно оформленные анфила-

ды во внутренней планировке, продольно-осевое построение ансамбля) сообщают сооружениям величественность и репрезентативность, отвечающую стремлениям французского абсолютизма периода его расцвета. В 1671 была создана Королевская академия архитектуры. В её задачи входили обобщение накопленного опыта и выработка «идеальных вечных законов красоты», основой которых считались пропорции. Академия признала неприемлемость для Ф. последовательного применения принципов барокко, проводила в жизнь строгую государственную регламентацию художественной жизни страны. Становятся обязательными подчёркивание центральной оси здания ризалитом, балконом, проёмом окна или фронтоном, замыкание крыльев фасада ризалитами или павильонами, горизонтальное расчленение объёмов, общая крыша для всего здания. Ведущим архитектором эпохи расцвета абсолютизма стал Л. Лево (L. Le Vau, ок. 1612—70). В градостроительстве новые идеи воплотились в построенных С. *Вобаном* городах-крепостях (всего ок. 80). Эти города закрепляли завоёванные территории и строились с учётом рельефа местности. На равнине они обычно имели форму правильного многоугольника, охваченного большими петлями укреплений, включающих систему рвов, бастионов, куртин (Нё-Бризак, Neuf-Brisach, 1698, Верхний Рейн, в Эльзасе). В 1662 по плану А. *Ленотра* начала строиться первая часть города-резиденции Версаль, заключённая между тремя магистралями, образующими трезубец. Свободная планировка присуща вновь построенным городам-портам (Рошфор, Rochefort, Приморская Шаранта, основан в 1666 Ж. Б. Кольбером, укреплён С. Вобаном). В 1676 П. Бюлле (P. Bullet, ок. 1639—1716) и Ф. *Блонделем* был составлен план расширения и застройки Парижа. На месте древних укреплений проектировались озеленения и «променады», давшие начало Большим бульварам. Большие аллеи, созданные в конце 17 в. в восточной части города, были включены в сеть улиц (Венсеннские бульвары). Въезды в город были оформлены триумфальными арками (Сен-Дени, 1671—72, архитектор Ф. Блондель). В 1666 А. Ленотр спроектировал аналогичную с въездом в Версаль систему трёхлучевых аллей в западной части Парижа, сходящихся у входа в парк Тюильри. Ж. *Ардуэном-Мансаром* были сооружены две новые площади в сдержанном классицистическом духе: задуманная как триумфальная, круглая площадь Побед и 8-гранная Вандомская, в застройке которой был выработан широко распространившийся тип фасада с арками в цокольном этаже, пилястрами большого ордера, объединяющими 2-й и 3-й этажи, и мансардным этажом под высокой крутой кровлей. В центре обеих площадей стояли конные статуи Людовика XIV работы Ф. *Жирардона*. Новую центральную часть Парижа составил «Дворцовый Париж» с мощным архитектурным ансамблем Тюильри и Лувра, восточный фасад которого в виде грандиозной, выстроенной в 1667—74 К. *Перро* на основе сложного сочетания пропорций колоннады подчинил себе окружающее простран-

Ф. Блондель. Ворота Сен-Дени в Париже. 1671—72.

К. Перро. Колоннада восточного фасада Лувра в Париже. 1667—74.

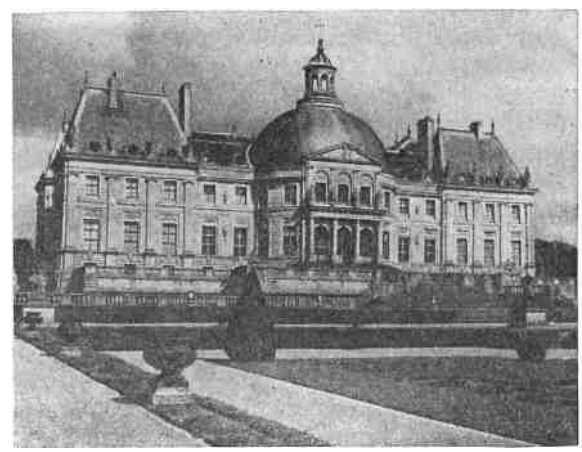
Ж. Ардуэн-Мансар. Вандомская площадь в Париже. 1685—1701.

Ж. Ардуэн-Мансар. Собор Дома инвалидов в Париже. 1671—1708.

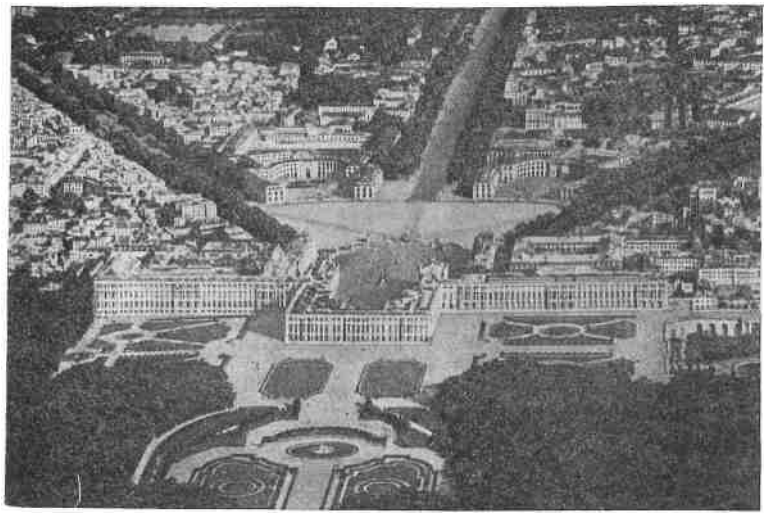
ство. На противоположном берегу Сены Лувру вторило своей развёрнутой по полукругу композицией здание Коллежа Четырёх наций (1661, архитектор Л. Лево), увенчанное барабаном с куполом и выделенное классическим портиком. В конце 17 в. ему была соподчинена внушительная купольная ротонда собора Дома инвалидов (1671—1708, архитектор Ж. Ардуэн-Мансар).

Королевские и дворянские замки («шато») во 2-й пол. 17 в. окончательно приобрели вид загородного дворца и лишились боевых сооружений (замки Навар, Navarre, Эр, 1686, Марли-ле-Руа, Marly-le-Roy, Ивелин, близ Версаля, 1696—1699,— оба архитектор Ж. Ардуэн-Мансар). Идеи аристократического замка-дворца, полного внешнего блеска и в то же время комфортабельного, стали главенствующими в ансамбле дворца и парка *Во-ле-Виконт* (1656—61, архитектор Л. Лево, интерьеры — Ш. *Лебрен*, парк — А. Ленотр). Композиционным центром всей дворцовой планировки и генерального плана ансамбля впервые стал парадный, отделанный внутри Ш. Лебреном в барочно-классицистическом духе овальный зал, объём которого выявлен и на фасаде дворца. На овальный зал ориентирована и осевая система плоских партеров парка. Эти принципы планировки получили наиболее совершенное выражение в грандиозном дворцово-парковом ансамбле Версаля (с 1661, архитекторы Л. Лево, Ж. Ардуэн-Мансар, Ш. Лебрен, А. Ленотр, Ж. А. *Габриель*) — примере синтеза архитектуры, скульптуры, живописи и садово-паркового искусства. Центральный корпус дворца включал жилые помещения для короля и его семьи и парадные залы. К нему примыкают огромные крылья, капелла, оперный театр (выстроенный уже в третьей четверти 18 в.), отдельные корпуса министерских канцелярий и служб. На центральную часть дворца ориентированы все части ансамбля. От неё идёт уходящая в перспективу главная аллея парка с водными бассейнами и фонтанами, созданного А. Ленотром по принципам классицистической регулярности (в основном, прямоугольная сетка и пучок расходящихся прямых аллей), строгой симметрии, ясности композиции, чёткой соподчинённости главных и второстепенных частей. Простые геометризованные объёмы образуют подстриженные деревья парка, украшенного богатым скульптурным убранством. Величественный садовый фасад дворца представляет собой единую трёхэтажную композицию: цоколь обработан горизонтальным рустом, фасад украшен пилястрами, портиками ионического ордера и скульптурой; аттиковый этаж завершён балюстрадой. Принципы «большого стиля» Людовика XIV, трезвая логика композиции, сочетающаяся с декоративной обогащённостью форм, свойственны и интерьерам дворца. Интимная функция комплекса воплотилась в постройке Большого Трианона (1670—

Л. Лево. Замок-дворец Во-ле-Виконт. 1656—61.



А. Ленотр. Регулярный парк загородного дворца Во-ле-Виконт. 1656—61.



Дворец, часть парка и «трилучье» улиц в Версале. Вид сверху.

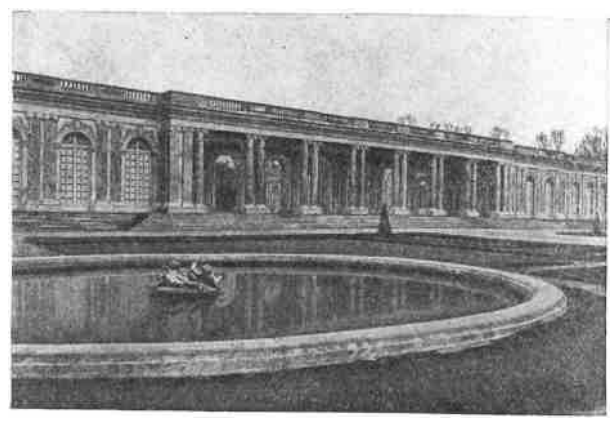
1687, архитектор Ж. Ардуэн-Мансар) — одноэтажного здания с плоской кровлей, отделанного драгоценными сортами мрамора и предназначенного для королевской семьи.

В городских отелях придворной знати и буржуазии, выстроенных по типу дома между двором и садом, комплекс хозяйственного двора изолируется от парадного двора (курдонёра), усложняется планировка, увеличивается число комнат, вводится коридорная система, появляются передняя, большая комната, спальня, кабинет, гардеробная и т. п. Делаются попытки объединить разнообразные помещения в сквозные анфилады. Наружные фасады членятся довольно свободно трактованным ордером (отель Ламбер в Париже, 1640, архитектор Л. Лево, интерьеры — частично Ш. Лебрен). Более традиционны жилые дома в провинции. На юге Ф. фасады зданий чётко разделяются междуэтажными тягами, а вход богато украшен скульптурой (отель Палюн в Авиньоне, 1687). Провинциальные ратуши, Дворцы правосудия, торговые дома, больницы строятся обычно в три этажа, иногда с мансардой.

Культовая архитектура также приобретает классицистические черты, используя в то же время композиционные схемы и мотивы римского барокко, особенно Иль Джезу и собора св. Петра (церковь Сен-Рок в Париже, с 1653, архитектор Ж. Лемерсье, 1705—35; архитектор Р. де Кот, R. de Cotte, 1656—1735). Сохраняются и позднеготические традиции (церковь Сент-Эсташ в Париже, 1532—1637, неоднократно перестраивалась). В стиле классицизма построена церковь Валь-де-Грас (1645—1710, архитекторы Ф. Мансар, Ж. Лемерсье и др.). Наиболее совершенным типом монументально-парадного культового здания 2-й половины 17 в. является собор военного госпиталя — Дома инвалидов в Париже (1671—1708, архитектор Ж. Ардуэн-Мансар) — огромная купольная ротонда, фасады которой чётко разделены на горизонтальные ярусы, обработанные ордером. Стилевые формы классицизма широко распространяются в строительстве монастырей, отдельные здания которых приобретают светский характер (церковь аббатства Сен-Сюльпис в Париже, начата в 1646, окончена в 1749 Дж. Н. Сервандони, G. N. Servandoni, 1695—1766).

«Большой стиль» периода расцвета абсолютизма и связанная с ним строгая регламентация художественной жизни страны ослабевают в 1-й пол. 18 в., когда абсолютная монархия вступает в полосу упадка. Лидерство в духовной и эстетической культуре переходит от королевского двора к аристократии и разбогатевшим на военных поставках, спекуляциях и заморской торговле буржуа. Возведение грандиозных дворцовых ансамблей прекращается. Изменение нравов и быта выдвигает проблемы строительства богатого жилища, в первую очередь городского. В интерьерах дворянских и буржуазных отелей зарождается фантастический, порывающий с ордерной логикой, расточительно декоративный стиль рококо, распространившийся в 1720—50 при дворах Центральной Европы.

Ж. Ардуэн-Мансар. Большой Трианон в Версале. 1670—87.



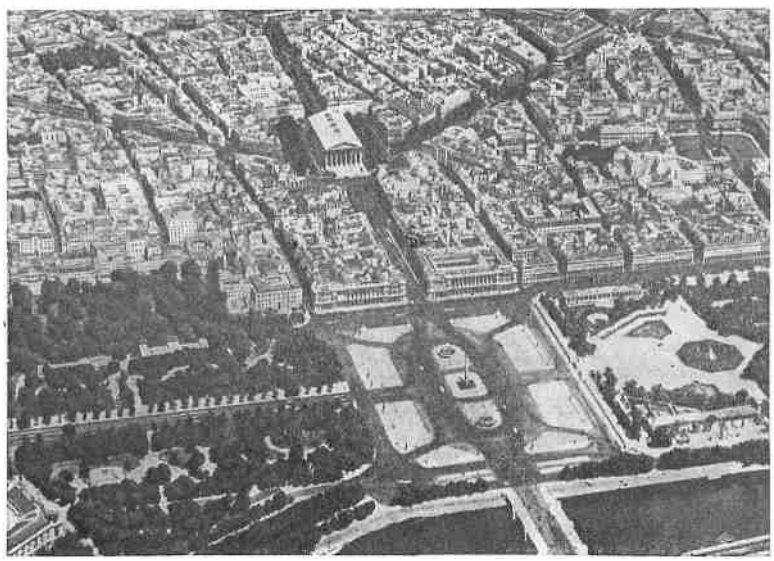
В растущих городах, сохранявших средневековый характер, остро чувствовалась необходимость реконструкции. В практике градострои-

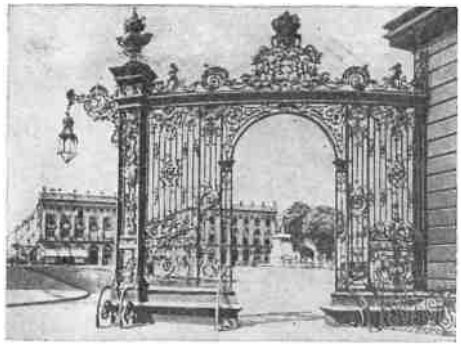
тельства 1-й пол. 18 в. развиваются намеченные в версальском ансамбле принципы планировки, её широкий масштаб. Важная роль отводится площадям, которые рассматриваются как главные узлы в системе уличной сети, связывающей отдельные части города между собой, город с природным пейзажем. Площадь Белькур в *Лионе* (1713, архитектор Р. де Кот) организует систему закреплённых монументами перспектив; в центральной части *Ренна* после пожара сеть спрямлённых улиц получает эффектный центр, организованный двумя смежными площадями — Людовика XIV и Людовика XV (1723—25, архитектор Ж. Габриель V, G. Gabriel V, 1734—62, инженер Роблен, Robelin). Создаются площади, раскрытые на водное пространство (площадь Биржи в *Бордо*, 1728—51, архитекторы Ж. Габриель V и Ж. А. Габриель), парковые площади-партеры. Тенденции классицизма и рококо тесно переплетаются в парадном комплексе трёх площадей, расположенных по продольной оси между ратушей и Дворцом правительства, в *Нанси* (1751—57, архитектор Э. Эре де Корни, E. Héré de Corny, 1705—63), где весь ансамбль выступает как элемент торжественно разворачивающейся, пространственно разнообразной структуры. Обобщением широкого опыта градостроительства 1-й пол. 18 в. стала площадь Людовика XV в Париже (ныне площадь Согласия; 1755—63, архитектор Ж. А. Габриель), расположенная у ворот сада Тюильри, выбор места для которой впервые стал предметом конкурса. Площадь являет необычное, открытое с трёх сторон пространство, симметрично организованное скульптурой, рвами и фронтом двух обращённых к реке монументальных дворцов (их колоннады перекликаются с луврской), обрамляющих перспективу новой улицы Руаяль; она стала подлинным ядром композиции городского центра, пересечением его важнейших осей. Другой значительный парижский ансамбль того же архитектора — почти соприкасающаяся с Домом инвалидов Военная школа (1750—51, архитектор Ж. А. Габриель), эспланада которой — открывающееся на Сену Марсово поле было архитектурно организовано позднее. Стремление к регламентации, свойственное 2-й пол. 18 в., ясно выражено в приказе 1783 г., где были установлены соотношения между высотой зданий и шириной улиц в Париже. В этот период вводится нумерация домов, город благоустраивается (деревянные тротуары, освещение улиц), прокладываются водопроводы, упорядочиваются въезды в город.

Принципы регулярной планировки, наметившиеся в Париже и Версале, распространяются и на провинциальные города (Лион, Тулон, Toulon, Вар). На месте укреплений разбиваются бульвары (Руан, Нант).

Особенности развития французской архитектуры 1-й пол. 18 в. наиболее ярко раскрылись в комфортабельных, приспособленных как для интимной, так и для праздной светской жизни дворцах и отелях с их удобными помещениями, обширными службами и изысканно роскошными салонами, связанными теперь между собой не торжественной анфиладной планировкой, а продуманным расположением отдельных пространственных ячеек, лестниц, небольших подсобных комнат и коридоров. Стремление к интимизации быта приводит к уменьшению размеров помещений, снижаются потолки, удлиняются окна. Появляются зачатки водопровода и канализации. Типичное проявление заботы о комфорте — композиция дворца Шан (Champs, ныне Шан-сюр-Марн, Champs-sur- Marne, Сена и Марна, 1703—07, архитектор П. Бюлле) — богато декорированный дворец, в компактном прямоугольном объёме которого под одной крышей размещались парадные, жилые и служебные помещения, кухня (в подвале); внешняя симметрия сочетается с тонкой уравновешенностью внутренней асимметричной планировки. Эти же черты свойственны парижским отелям высшей аристократии, сохранившим ставшую традиционной схему расположения жилого дома между двором, получающим нередко изысканную форму (овал — в отеле Амело-де-Гурне,

Ж. А. Габриель. Площадь Согласия в Париже. 1755—63.

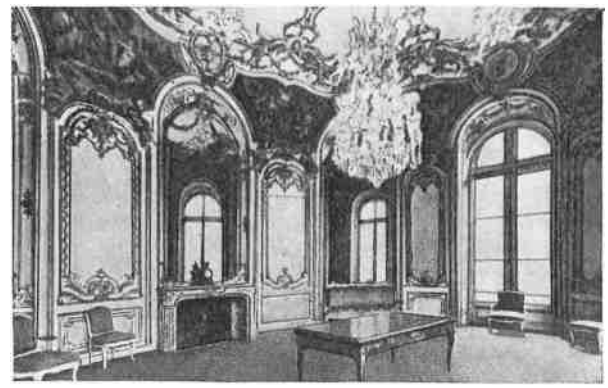




Э. Эре де Корни. Площадь Станислава I в Нанси. 1751—55. Решётка ограды — Ж. Ламур.

1710—13, архитектор Г. Ж. *Бофран*; закруглённые углы — в отеле Матиньон, 1721, архитектор Ж. Куртонн, J. Courtonne, в отеле Эстре, 1713, архитектор Р. де Кот), и садом. Криволинейные, многоугольные очертания плана чаще всего свойственны парадным салонам, гостиным, будуарам, где постепенно начинают господствовать декоративные приёмы, лёгкость и грациозность стиля рококо. Ордер здесь почти выходит из употребления, декоративные детали становятся тонкими, хрупкими, в членении стен широко применяются криволинейные, лёгкие и динамичные, нередко растительного типа формы (отель Годьон в Париже, 1719—29, архитектор Ж. М. Оппенор, J. M. Oppenordt, 1672—1742). Широко распространились декоративные изображения — арабески, цветы, раковины-рокайль и др., живописные панно, десюдепорты, зеркала. Шедевр рококо — отделка овального зала парижского отеля Субиз (1735—38, архитектор Г. Ж. Бофран; фасад закончен в 1705—09, архитектор П. А. Деламер, P. A. Delamair, 1675—1775): это рафинированный интерьер, в котором все углы закруглены, поверхности стен покрыты деревянными панелями, причудливо изгибающимся золочёным узором, живописью, иллюзорно раздвигающими пространство зеркалами. Одним из крупнейших декораторов рококо, по рисункам которого украшены интерьеры многих отелей, был Ж. О. Месонье (J. A. Meissonier, 1695—1750).

Однако беспокойная орнаментальность интерьеров в нач. 18 в. неизменно сочетается с представительной сдержанностью внешнего облика зданий, отвечающей высокому общественному положению заказчиков. Лишь криволинейные очертания помещений получают выражение на фасадах как закруглённые или многогранные выступы и ризалиты (замок Шантене близ Люневиля, Lunéville, Мёрт и Мозель, ок. 1742, архитектор Э. Эре де Корни; отели Амело-де-Гурне, Субиз — в Париже). Это сдержанное направление формирующегося французского рококо представлено мастерами-классиками школы Ж. Ардуэна-Мансара. Однако мотивы рококо начинают постепенно выходить и на фасады: появляются причудливые кронштейны под балконами, картуши, тонко прорисованные кованые решётки (отель Бирон в Париже, 1728—31). Ордер, первоначально отмечающий главный вход или ризалиты в виде приставных колонн, пилястр, портиков, исчезает (отель Матиньон). Главное внимание переносится на поэтажные членения фасада тягами, антаблементом, на форму и рисунок обрамлённых наличниками высоких окон, имеющих часто скруглённые или арочные завершения (отель Бирон). Широко применяется глубокий руст, членящий фасадную плоскость. Крупному масштабу, впечатляющей монументальности верны не только сеньориальные жилища, но и хозяйственные постройки (Большие конюшни и манеж принца Конде в *Шантийи*, 1719—35, архитектор Ж. Обер, J. Aubert, ум. 1741).



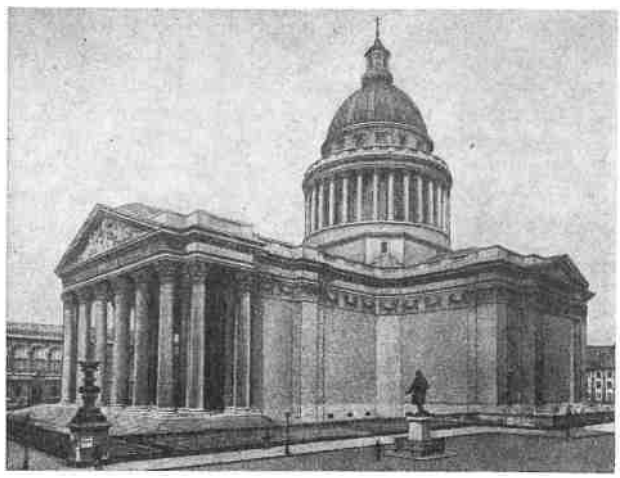
Г. Ж. Бофран. Овальный зал отеля Субиз в Париже. 1735—38.

Двойственность архитектуры в 1-й пол. 18 в. свойственна также общественным зданиям и постройкам духовенства, в интерьеры которых проникли светские мотивы декора и организация пространства, тогда как фасады, исполненные благородства, оживляются лишь местными закруглениями или кованой решёткой балконов (дворец Роанов в Страсбуре, 1730—42, по планам архитектора Р. де Кота). Ратуша в Ренне, реконструированная после пожара (1734—62, архитектор Ж. А. Габриель), характерна сочетанием сдержанно-благородных классических и более живописных барочных форм: два массивных боковых корпуса со входами соединены в ней подковообразным объёмом, ось которого отмечена фонтанной нишей, фронтоном на раскрепованном антаблементе и двухъярусной круглой башней. Новый тип театрального здания формируется под влиянием итальянского барокко. Оперный театр в Версале (1748—70, архитектор Ж. А. Габриель)—

блистательный элемент королевского дворца: в высоком зале в сиянии хрустальных люстр и позолоты полуовалом разворачиваются ложи, золочёный резной потолок с овальным живописным плафоном осеняет партер. Декоративные принципы оформления жилых помещений городских отелей переносятся и в церковные интерьеры, получающие рокайльные формы, не выходящие, однако, на фасад. Сосуществуют церкви центрического типа (церковь Оратуар в Авиньоне, 1-я пол. 18 в.) и трёхнефные церкви с трансептом, традиционные по базиликальному разрезу и конструктивной схеме. Роскошь полихромных мраморов, кованых оград, перспективные эффекты интерьеров сочетаются с ордерными фасадами, классицистически оформленными (церковь Сент-Мадлен в *Безансоне*, 1746—66) или восходящими к барочной композиции Иль Джезу в Риме (фасад церкви Сен-Рок в Париже, архитектор Р. де Кот). Появляются церкви с одной башней на западном фасаде (церковь Нотр-Дам-де-Бон-Секур в Нанси, 1738—41, архитектор Э. Эре де Корни). Новым словом явилась классицистическая интерпретация схемы готического 2-башенного фасада церкви Сен-Сюльпис в Париже (1732—45, Дж. Н. Сервандони; изменялся до 1780), возведённого в результате конкурса 1731 (эта схема была многократно повторена в церквах гг. Бордо, Бове и др.).

2-я пол. 18 в. характеризуется дальнейшим углублением кризиса абсолютизма. Распространение идей просветителей о разумном устройстве человеческого бытия, о возвращении человека к природе сказалось на архитектурной теории. В трактатах Ж. Ф. Блонделя (J. F. Blondel, 1705—74) и особенно аббата М. А. Ложье (M. A. Laugier, 1711—69) «Опыты архитектуры» (1753), где были сделаны конкретные предложения по реконструкции Парижа, заметно стремление как можно рациональнее увязать функциональные требования с эстетикой классицизма. Раскопки в Геркуланум и Помпеях, публикации эллинских древностей (Афины, Пестум) пробудили интерес к древнеримскому и особенно древнегреческому искусству. Соответственно растёт протест против вычурности и игривой нарядности рококо ради трезвой простоты, серьёзности, архитектурной логики. Архитекторы вновь обращаются к классическому наследию, возрождают черты классицизма 2-й пол. 17 в., не отказываясь в то же время от интимности рококо. Крупнейшим архитектором этого периода является Ж. А. Габриель.

Строительство новых дворцов-резиденций прекращается. Замки часто представляют собой прямоугольные в плане здания с пилястрами большого коринфского ордера по всем фасадам, увенчанным балюстрадой с вазами (замок Бенювиль, Bénu-Ville, Кальвадос, 1768—77, архитектор К. Н. *Леду*). Новые веяния французской архитектуры сер. 18 в. ярко выразились в постройке Малого Трианона в Версальском парке (1762—64, архитектор Ж. А. Габриель), предназначенного для интимной жизни королевской семьи и по планировке являющегося вариантом схемы типичного дворянского загородного дворца с высоким парадным бельэтажем и низким мезонином. Построение этого простого кубического объёма подчинено канонической модульности. Фасады расчленены большим ордером крупного масштаба с четырёхколонными коринфскими портиками с трёх сторон здания. Интерьеры разработаны в переходном от рококо к классицизму стиле. Малый Трианон стал образцом многочисленных «фоли» — изящных вилл куртизанок и аристократов (замок Багатель в Париже, 1777, архитектор Ф. Беланже, F. Bélanger, 1744—1818). Особняки парижской знати по своим масштабам близки дворцам и выстроены в классицистических строгих формах (отель Сальм,



Ж. Ж. Суфло. Пантеон (бывшая церковь Сент-Женевьев) в Париже. 1755—89 (слева). Интерьер Пантеона (справа).

1786, архитектор П. Руссо, P. Rousseau, ок. 1750—1810, в Париже). В столице строится много домов для сдачи внаём (жилые дома на улице Шерш-Миди, 1760; обрамление сада Пале-Руаяль, 1781—84, архитектор В. Луи, V. Louis, собственно L. N. Louis, 1731 — ок. 1811). Большой ордер характеризует все городские, в первую очередь общественные, здания предреволюционных лет (Школа хирургии, 1769, архитектор Ж. Гондуэн, J. Gondouin, 1737—1818; монетный двор, 1768, — оба в Париже), среди которых выделяется театр, как сооружение большого градостроительного значения. Театральный спектакль становится достоянием буржуазной, а не придворной культуры. Соответственно меняется тип театрального здания, в котором происходит разделение мест в зависимости от общественного положения зрителей: над ложами появляются ярусы, предназначенные для третьего сословия. Прямоугольные в плане здания после 1770 получают классический колонный портик на главном фасаде, служащий также и крытым подъездом для карет. Большой театр в Бордо (1773—80, архитектор В. Луи) с 12-колонным коринфским портиком по главному фасаду и пилястрами большого ордера по другим фасадам стал образцом здания этого типа. В 1763—67 в Париже был выстроен рынок зерна — Аль-де-Бле с галереями на аркадах вокруг открытого двора, перекрытого в 1780 лёгким деревянным куполом (инженеры Ж. Г. Легран, J. G. Legrand, 1743—1808, и Ж. Молино, J. Molinos).

Церкви часто строятся по образцу древнегреческих или римских храмов (церковь монастыря Шарите в Париже, 1733—1801, архитектор Ж. Д. Антуан, J. D. Antoine). Но тяготение к готическим традициям часто приводит к смешению классических и готических черт (церковь Сен-Филипп-дю-Руль в Париже, 1774—78, архитектор Ж. Ф. *Шальгрен*). Широко распространены церкви с латинским или греческим крестом в плане. Велико градостроительное значение церкви Сент-Женевьев (Пантеон) в Париже (1755—89, архитектор Ж. Ж. *Суфло*, инженер Ж. Б. Ронделе, J. B. Rondelet, 1757—90): её видимый издалека купол — центральный в пятикупольной греческой схеме — отметил высшую точку города. Пуритански-суховатая, рассудочная архитектура, идущая от готики логика и лёгкость конструкций, реализованных в ордерных формах (сочетание колонн и воспринимающих распор внутренних контрфорсов), исключительно светлый интерьер (окна в наружных стенах заделаны после 1791) ответили идеалам революции, когда храм превратили в Пантеон великих людей Ф.

Изобразительное искусство. Столетняя война задержала процесс преодоления феодальной раздробленности и формирования единой национальной культуры. В 15 в. развиваются местные художественные школы, где стойкие средневековые традиции трансформируются благодаря накоплению эмпирических знаний, наблюдению и изучению натуры, систематическим связям с искусством *Бургундии* (см.) и Нидерландов (см. *Нидерланды* С т а р ы е), отдельным попыткам освоения опыта итальянского искусства и античности. В алтарных картинах художников провансальской школы, испытавшей влияние сиенцев (см. *Италия*) в 14 в. и нидерландцев в 15 в., А. Шаронтона (также Картон, E. Charonton, Carton, ок. 1410 — ок. 1466), Н. Фромана (N. Froment, ок. 1425 — ок. 1484) и в анонимном «Оплакивании Христа» с золотым фоном из монастыря Вильнёв-лез-Авиньон (Villeneuve-lès-Avignon, Гар, до 1457, Лувр, Париж) традиционные позднеготические черты (экспрессивная готическая линия, миниатюрное изящество, тонкий лиризм) гармонично соединились с новаторской трактовкой реального провансальского пейзажа, естественными пропорциями человеческих фигур, монументальной композицией («Коронование девы Марии» А. Шаронтона, 1454, монастырь Вильнёв-лез-Авиньон). Наиболее значительной из местных школ была луарская с центрами в *Туре*, *Бурже* и Мулене (Moulins, Алье), где в сер. 15 в. при королевском дворе начинает складываться светская в своей основе культура раннего французского Возрождения. Не связанная крепко с местными, узколокальными традициями, она имела тенденцию к превращению в общенациональную культуру. В творчестве её основоположника Ж. *Фуке* синтезировались искания школ С. и Ю., обогащённые достижениями нидерландских и итальянских мастеров и гуманистическими идеями. В портретах (одних из первых во Ф.) Фуке сочетает строго объективную характеристику модели, любовь к предметному миру с торжественным, размеренным композиционным ритмом, широким, обобщающим контуром, насыщенным цветом. В

«Оплакивание Христа». Из монастыря Вильнёв-лез-Авиньон. До 1457. Лувр. Париж.

Ж. Фуке. «Этьенн Шевалье со св. Стефаном». Около 1541. Картинная галерея. Берлин-Далем.

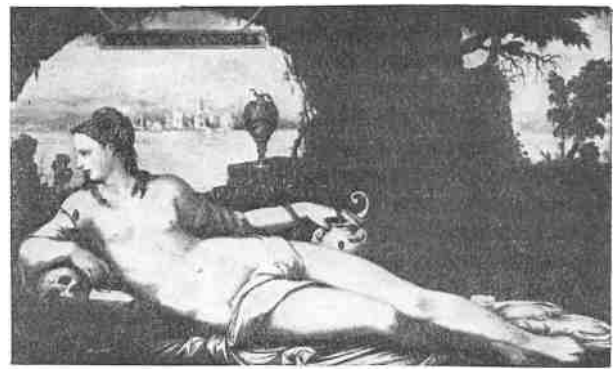
миниатюрах на евангельские, исторические или светские темы, применяя воздушную перспективу и элементы линейной, он переносит место действия в поэтичные, напоённые светом и воздухом сельские пейзажи и улицы городов Ф., отказываясь от средневекового принципа параллельного размещения планов по вертикали. Более тесная связь со средневековым мировоззрением, проявившаяся в отвлечённости и условности замысла отдельных произведений, в беспокойном, нервном ритме складок одеяний, свойственна творчеству Ж. Клуэ Старшего (J. Clouet l'aîné, ум. ок. 1500) и Ж. Бурдишона (J. Bourdichon, ок. 1457—1521), работавшего в последние годы в декоративной сухой манере. В Париже или Лионе в конце 15 в. работал т. н. мастер из Мулена (Maître de Moulins) — автор триптиха с «Марией во Славе» в центральной части (сокровищница собора, Мулен), в котором ощутимо влияние современной ему нидерландской живописи, особенно Хуго ван дер Гуса (см. *Нидерланды* Старые). В приписываемых главе лионской школы Ж. Перреалю (J. Perréal, ок. 1455— ок. 1530) — живописцу, архитектору, математику и поэту — портретах (портрет П. Сала, 1500—05, Британский музей, Лондон) наряду с конкретностью в передаче индивидуальных особенностей модели наблюдается стремление к её возвеличению, мягкая моделировка (в 1499, 1502 и 1509 Перреаль совершил три поездки в Италию). Традиции Клауса Слютера (см. *Бургундия*) развивал М. *Коломб* — подлинный зачинатель Ренессанса в скульптуре Ф. Спокойно и величаво трактованы портретные фигуры Франциска II Бретонского и его жены (мрамор, 1502—07, собор Сен-Пьер, Нант), возлежащие по средневековой традиции на крышке саркофага (исполнен по рисунку Ж. Перреаля), стенки которого расчленены ренессансными пилястрами и декорированы орнаментом с итальянскими и античными мотивами. Обрамляющие углы саркофага фигуры добродетелей наделены убедительной пластической характеристикой. Во 2-й пол. 15 в., в связи с распространением книгопечатания, параллельно с гравюрой на меди (гл. обр. выпуклой) развивается ксилография, известная во Ф. ещё на рубеже 14—15 вв. Вначале композиции гравюр схема-

Мастер из Мулена. Портрет Маргариты Австрийской (?). 1480-е гг. Собрание Леман. Нью-Йорк.

«Риторика». Фрагмент фрески «Свободные искусства» в соборе в Ле-Пюи. Конец 15 в. Приписывается Ж. Перреалю.

М. Коломб. Надгробие Франциска II Бретонского и Маргариты де Фуа. Мрамор. 1502—07. Собор Сен-Пьер в Нанте.

Мастер школы Фонтенбло. Портрет Дианы де Пуатье. Публичное художественное собрание. Базель.



Жан Кузен Старший. «Ева (Клеопатра) Прима Пандора». До 1538. Лувр. Париж.

тичны и близки рисункам для витражей. В сер. 15 в. в них вводятся светотень и пейзажные фоны. Во 2-й пол. 15 в. под влиянием немецкой и итальянской гравюры композиции усложняются, фигуры приобретают объём, делаются попытки применить перспективное построение пространства. В отличие от Германии, искусство Ренессанса во Ф. было менее связано с идеями Реформации, с классовыми битвами своего времени и в большей степени с утверждением светских основ культуры. Центром художественной жизни становится королевский двор. В результате начавшихся в 1490-х гг. походов в Италию появляются античные статуи, картины ренессансных мастеров, во Ф. приезжают Леонардо да Винчи, Андреа дель Сарто, Б. Челлини (все — см. *Италия*) и др. мастера. В 1520—40-х гг. в ренессансное искусство Ф. проникает итальянский маньеризм, ставший с этого времени его активной стилистической компонентой. Античная тематика, изображения обнажённых, данных в сложных ракурсах фигур (гл. обр. женских), виртуозный линейный рисунок итальянских мастеров Дж. Б. Россо (G. B. Rosso, 1494—1540), Ф. Приматиччо (F. Primaticcio, 1504 или 1505—1570), Никколо дель Аббате (Niccolo dell'Abbate, ок. 1509—71), украсивших в 1530—50-х гг. замок *Фонтенбло*, были восприняты художниками т. н. школы Фонтенбло (живописцы Ж. Кузен Старший, J. Cousin l'aîné, ок. 1490— ок. 1560, А. Карон, A. Caron, 1521 — ок. 1561; гравёр и эмальер Л. *Лимозен* и др.). Работы мастеров этой школы отличает более сдержанная, чем у итальянцев, трактовка темы, чистота линии, но вместе с тем довольно некритическое следование итальянским образцам, безжизненность образов, холодная эротика. Интерес к человеческой личности с особой силой проявился в портрете (карандашном и живописном) — наиболее самобытном явлении изобразительного искусства Ренессанса во Ф.: в строго объективных по характеристикам, отличающихся тяжёлыми конструктивными формами, несколько застылых, чистых по цвету работах Ж. *Клуэ* Младшего и его сына Ф. *Клуэ*, воспитанного на традициях искусства своего отца (произведениям Ф. Клуэ свойственны бóльшая непринуждённость композиции, сгармонированность и насыщенность цвета, острота и многоплановость характеристик); в тонких и одухотворённых интимных портретах *Корнеля де Лиона*, выполненных в почти миниатюрной технике, изысканных по цвету, с окутанными мягкой дымкой изображениями; в чётко прорисованных, мягких по светотеневой моделировке портретах Этьенна и Пьера *Дюмустье*.

Т. н. мастер У. Д. С. Портрет Габриель д'Эстре. Итальянский карандаш, сангина. Около 1597. Национальная библиотека. Париж.

Ф. Клуэ. Портрет Елизаветы Австрийской. Около 1571. Лувр. Париж.

Ф. Клуэ. Портрет Франциска II. Итальянский карандаш, сангина. Около 1553. Кабинет эстампов. Париж.

В скульптуре гуманистический идеал Возрождения воплощён в светлых, жизнерадостных образах Ж. *Гужона*. Творчески осмыслив достижения итальянского искусства, он сумел проникнуть в его античную подоснову, соединить его достижения и опыт с национальной позднеготической традицией, обогащённой завоеваниями мастеров 15 в.

Корнель де Лион. Портрет мальчика. Бостонский музей изящных искусств.

Ж. Пилон. «Снятие со креста». Рельеф. Бронза. Около 1580—85. Лувр. Париж.

Произведения Гужона органически связаны с архитектурой, наделены естественной, чисто французской грацией, тонким музыкальным ритмом, изысканными, несколько удлинёнными пропорциями. Им свойственны идеальная гармоничность и живописно-мягкие пластические формы. Готической традиции придерживались П. Бонтан (P. Bontemps, ок. 1505/10—1568) и также лотаринжец Л. Ришье (L. Richier, ок. 1500—67). Противоречия позднего Возрождения выразились в творчестве Ж. *Пилона*. Его ранние работы («Три грации», мрамор, 1563, Лувр, Париж) близки просветлённым образам Ж. Гужона. Однако в дальнейшем в творчестве Пилона начинают преобладать подчёркнуто эмоциональные лирические или чаще драматические образы. В поздних произведениях Пилон освобождает скульптурные фигуры от подчинённой роли в архитектурном ансамбле, наделяет их (особенно в серии одних из первых во Ф. портретных бюстов) острой, порой беспощадной характеристикой (портретный бюст епископа Ж. де Морвийе, бронза, 1577, Лувр, Париж).

Ж. Белланж. «Женщина за туалетом». Сангина. Школа изящных искусств. Париж.

В конце 16 — начале 17 вв. в условиях кризиса и распада ренессансной культуры во французском искусстве наступило засилье позднего, откровенно космополитического маньеризма (Т.Дюбрёй, T. Dubreuil, 1561—1602; А. Дюбуа, A. Dubois, 1543—1614, и др.). Традиции 1-й школы Фонтенбло ощущаются в произведениях живописца и гравёра Ж. Белланжа (J. Bellange, работал между 1602—17). Рост народных антифеодальных движений способствовал проникновению в искусство социальных идей, пробуждал тенденции, противостоявшие официальному искусству. Социальные противоречия эпохи выразились в циклах офортов Ж. *Калло*, превратившего офорт из средства репродукции в самостоятельный вид искусства. Офортам Калло свойственны панорамный характер компо-

С. Вуэ. «Принесение во храм». Лувр. Париж.

Ж. Калло. «Расстрел». Офорт. Из серии «Большие бедствия войны» (1632—33).

зиции листа, глубина тона, для достижения которого он ввёл повторное травление доски. Острота наблюдения реальной действительности, новый тематический репертуар, почерпнутый из жизни народных низов, протест против бедствий войны сочетаются у Калло с элементами фантастики и гротеска, маньеристическими изобразительными приёмами. Главой официального искусства раннего этапа абсолютистской монархии стал вызванный Ришельё в 1627 из Италии С. *Вуэ*. В поверхностных помпезных композициях на религиозные и аллегорические темы он использовал элементы римского барокко, болонского академизма и маньеризма школы Фонтенбло. Этому направлению близки живописцы С. Бурдон (S. Bourdon, 1616—71), гравёр М. Дориньи (M. Dorigny, 1617—85), скульпторы Ж. Сарразен (J. Sarrazin, 1588—1660), М. Ангье (M. Anguier, 1612—86) и др. В борьбе с официальным искусством и маньеризмом, под сильным влиянием караваджизма (см. *Италия*) в 1-й трети 17 в. формируется направление т. н. живописцев реальности (peintres de la réalité), обратившихся в своём искусстве к изображению реальной действительности. В их картинах на религиозные темы усиливаются конкретно-жизненные черты. Особое место заняло изображение и поэтизация повседневного бытия человека. Валантен (Valentin, собственно Жан де Булонь, Jean de Boulogne, 1594—1632) в крупнофигурных жанровых сценах стремится к более острому истолкованию традиционных для караваджизма мотивов («Игроки в карты», Картинная галерея, Дрезден), придаёт жанровым сценам своеобразный налёт меланхолии. В проникнутых светским духом картинах на религиозные и мифологические темы Ж. Бланшара (J. Blanchard, 1600—38) и К. Виньона (C. Vignon, 1593—1670) заметно увлечение живописью венецианцев, особенно Тициана (см. *Италия*). Религиозные композиции Ж. де *Латура*, сформировавшегося под влиянием караваджизма (ночное освещение, скульптурная лепка форм цветом и т. д.), отмечены благородной сдержанностью эмоций и проникновенно-созерцательным настроением и трактуются живописцем как сцены из обыденной жизни.

Валантен. «Музыканты и солдаты». Музей изящных искусств. Страсбур.

Крупным и принципиальным явлением в жанровой живописи стали картины на крестьянские темы братьев *Ленен*. Их произведениям свойственны ясные, упорядоченные композиционные построения, мерная архитектоника, возвышенное понимание природы, высокое представление о достоинстве простого человека. Черты рационализма и лаконизм художественных приёмов отличают многие портреты Ф. де *Шампеня*. Парадность, лишённая, однако, внешней бравурности, присуща некоторым правдивым монументальным портретам Шампеня (портрет Ришельё, 1636, Лувр, Париж).

Братья Ленен. «Возвращение с сенокоса». 1641. Лувр. Париж.

Ведущее положение в живописи 2-й трети 17 в. занял классицизм, провозгласивший культ разума и рационального начала, претворённых в законченную эстетическую систему. Главой французского классицизма стал живописец Н. *Пуссен*. Идеал Пуссена — человек, живущий в счастливом единении со свободной и радостной, управляемой

Ж. де Латур. «Св. Иосиф-плотник». Лувр. Париж.

Ф. де Шампень. «Портрет дочери в виде монахини с аббатисой Агнес». 1662. Лувр. Париж.

Н. Пуссен. «Царство Флоры». Начало 1630-х гг. Картинная галерея. Дрезден.

разумными законами природой. Культ природы соединяется с преклонением перед античностью, глубокими размышлениями о сущности бытия («Аркадские пастухи», между 1632—35, собрание герцога Девонширского, Чатсуорт, вариант — конец 1630-х гг., Лувр, Париж). В портретах Пуссена ценность человека определяется силой его интеллекта, творческой мощью. В пейзажах господствует идеальное обобщающее героическое начало, воплощены грандиозность и величие мира, незыблемым законам которого подчинено человеческое бытие. Лишь в позднем творчестве Пуссена человек и природа противопоставляются друг другу, порой вступая в драматический конфликт («Потоп», 1660—64, Лувр, Париж). В творчестве К. *Лоррена* классический пейзаж становится самостоятельным жанром. Лоррен наполняет пейзажи ровным, заливающим всё пространство золотистым (иногда лунным) светом, объединяющим в неразрывное целое задний и передний планы, небеса и землю. В идеальных образах природы Лоррена ощущается тщательное изучение натуры, запечатлённой в свежих и непосредственных по чувству рисунках, обнаруживающих зоркий непредвзятый взгляд на природу. Драматически-взволнованный оттенок присущ классицистическим пейзажам Г. *Дюге*. В творчестве Э. *Лесюэра*, примкнувшего к классицистическому направлению, появляются некоторые барочные черты, чисто декоративные эффекты.

Н. Пуссен. «Лес». Карандаш, бистр. Графическое собрание Альбертина. Вена.

Н. Пуссен. Автопортрет. 1650. Лувр. Париж.

В 1648 была создана Королевская академия живописи и скульптуры, превращённая в 1664 Ж. Б. Кольбером в государственное учреждение.

К. Лоррен. «На склоне Джаниколо». Перо, чернила, бистр. Национальный кабинет гравюр. Рим.

Ш. Лебрен. Роспись потолка Зеркальной галереи в Версале. 1679—84. Фрагмент.

П. Миньяр. Портрет Марии Манчини. Около 1661. Картинная галерея. Берлин-Далем.

Р. Нантёй. Портрет К. Реньольдена. Резцовая гравюра на меди. 1658.

Подлинным диктатором художественной жизни стал Ш. *Лебрен*, под руководством которого были осуществлены грандиозные декоративные работы по украшению дворцов *Парижа* и *Версаля*. Вся деятельность Лебрена была подчинена возвеличиванию абсолютного монарха, утверждению официально признанной манеры, эклектически сочетавшей канонизированные нормативные требования классицизма и репрезентативные приёмы барокко (так называемый «большой стиль» абсолютистской монархии, в котором выполнены аллегорические и мифологические композиции самого Лебрена и поздние картины Э. Лесюэра). Нарастание барочных тенденций в последней трети 17 в. связано также с победой группы «рубенсистов», считавших основой живописи цвет (П. *Миньяр*, Н. Куапель, N. Coypel, 1628—67; Ж. Жувене, J. Jouvenet, 1644—1717), над сторонниками Лебрена — «пуссенистами», отдававшими предпочтение рисунку. Во 2-й половине 17 в. создаётся тип репрезентативного портрета (оказавший большое влияние на развитие портретного жанра в других странах), проникнутого духом благородства и величия. В портрете Людовика XIV (1701, Лувр, Париж) И. *Риго* эффектная поза, пышность одеяния и драпировок, торжественный архитектурный фон, строгость цветового решения создают картину — апофеоз абсолютного монарха. В то же время в интимных портретах Риго стремится воплотить достоинство мысли, жизненную полнокровность облика портретируемого (портрет писателя Б. Фонтенеля, Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Моск-

И. Риго. Портрет Людовика XIV. 1701. Лувр. Париж (слева).

Н. Ларжильер. «Автопортрет с семьёй». Около 1710—12. Лувр. Париж (справа).

А. Куазевокс. Статуя Людовика XIV. Бронза. 1689. Музей Карнавале. Париж.

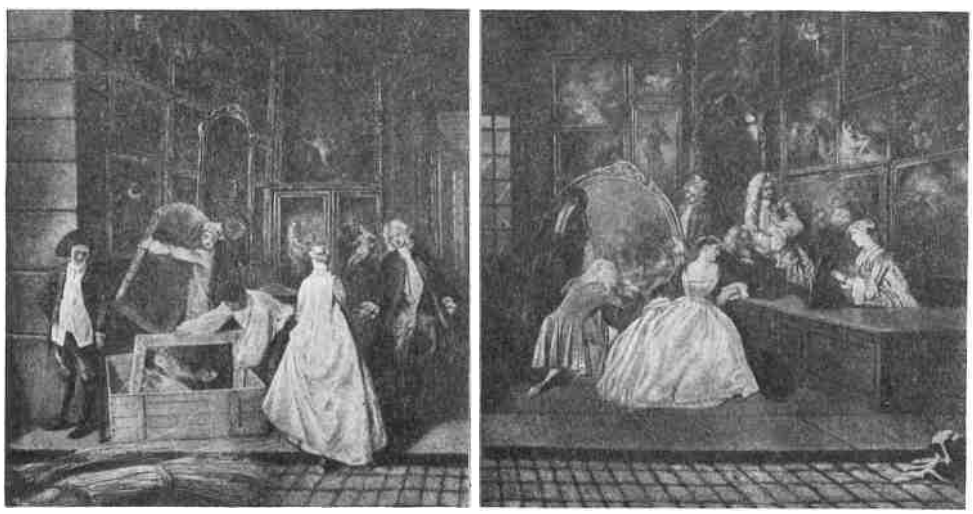
Ф. Жирардон. «Аполлон и нимфы». Мрамор. 1666—76. Грот парка в Версале.

ва). В ярких по краскам и виртуозных по исполнению портретах парижской знати и буржуазии Н. *Ларжильера* модель окружена ореолом пышности и блеска. Пейзажные фоны, переливчатые пастельные тона его портретов предвещают искусство рококо. Высокого совершенства достигает портретная и репродукционная гравюра (Р. *Нантёй*, К. Меллан, С. Mellan, 1598—1688; Ж. Одран, J. Audran, 1640—1703; Ж. Эделинк, J. Edelinck, 1640—1703).

В границах «большого стиля» и в тесной связи с архитектурой развивается скульптура 2-й пол. 17 в., особенно декоративная и парадный портрет. Творчество большинства мастеров связано с Версалем. Классицистические тенденции свойственны декоративным группам «Похищение Прозерпины» и «Аполлон и нимфы» Ф. *Жирардона*. Воздействие Дж. Л. Бернини (см. *Италия*) сказывается в парадных портретах А. *Куазевокса* и в его декоративных работах и небольших скульптурных группах. Барочной патетикой проникнуты образы П. *Пюже*. Однако присущие им грубоватая жизненная сила, мощь и внутренняя напряжённость воплощаются в динамичной, но ясной композиции, резких живописных контрастах света и тени, пластически проработанных замкнутых структурных формах (полуфигуры атлантов ратуши в Тулоне, камень, 1656—57; «Милон Кротонский», мрамор, 1672—78, Лувр, Париж).

В нач. 18 в. в противовес лебреновскому академизму в живописи утверждаются принципы рококо, ещё не сложившиеся в единую декоративную систему. Падает значение исторической и мифологической картины. Лишённая способности говорить о героических деяниях и высоких порывах человеческой души, она превращается в мифологический маскарад. Религиозные сюжеты проникаются чисто светским духом. Центр художественной жизни постепенно перемещается в Париж, где у художника появляется новый заказчик — столичное дворянство и буржуа. В эти переломные годы характерные тенденции искусства 18 в. определились в художественных достижениях А. *Ватто*, открывшего особую сферу тончайших эмоциональных оттенков, мир неуловимых состояний души, нередко

А. Ватто. «Вывеска лавки Э. Ф. Жерсена». 1720. Картинная галерея. Берлин-Далем.



Ф. Буше. «Спящая Диана». Сангина, мел. До 1735. Школа изящных искусств. Париж.

М. К. де Латур. Автопортрет. Пастель. Лувр. Париж.

окрашенных иронией и горечью, вызванными несоответствием поэтической мечты и реальности. Им созвучны тонкая лирика пейзажа, прихотливость и музыкальность ритмов, трепетная вибрация красочной фактуры, тончайшие сочетания блёклых и нежных красок. Декоративная изысканность произведений Ватто послужила основой рококо как стилевого направления, однако его эстетическое содержание далеко выходит за идейные и художественные рамки рококо, а поэтические открытия художника были продолжены живописцами реалистического направления сер. 18 в. В 1720—30-х гг. в прямой зависимости от принципов архитектурного декора развивается аристократическое по своему характеру декоративное искусство рококо. Преобладают орнаментально-декоративные панно, ковры, десюдепорты с мифологическими сценами, аллегориями, галантными празднествами. Кокетливые и жеманные формы, изысканный, откровенно гедонистический характер живописи (утончённые пропорции, нежные розовые, зелёные, голубые оттенки, вычурные прихотливые линии) отличают эффектно-театральные, проникнутые неприкрытой чувственностью композиции главы этого направления Ф. *Буше*, а также К. *Ванлоо*, идеализированные портреты Ж. М. *Натье*, театральные и бытовые сцены Н. *Ланкре*, усвоившего гл. обр. чисто внешние, декоративные стороны искусства Ватто. Параллельно с рококо в конце 1730-х гг. определяется противостоящее ему направление, связанное с эстетическими идеалами, выкристаллизовавшимися в процессе роста самосознания третьего сословия и его выступления против устоев старого порядка, распространением идей просветителей, утверждением достоинства личности, индивидуального и конкретно-жизненного вместо идеализации и откровенно чувственного начала рафинированной аристократической культуры. Подобные тенденции вели к развитию бытового жанра, натюрморта и портрета в искусстве. Нарастание точности и верности натуре ощутимо уже в портретах, пейзажах, натюрмортах и охотничьих сценах придворных живописцев Ф. *Депорта* и Ж. Б. *Удри*. Демократические идеалы французской художественной культуры воплотились в творчестве «живописца третьего сословия» Ж. Б. С. *Шардена*. Скромная поэтичность, уловленная им в повседневной жизни и в обыденных предметах, вера в достоинство человека третьего сословия, лирическая эмоциональность, строгая композиционная логика и ясность образного строя произведений Шардена утверждали ценность реального жизненного бытия в противовес надуманности искусственных положений рококо, его приёмам кокетливой игры со зрителем. В портретах и картинах на бытовые темы, исполненных в

Ф. Депорт. «Натюрморт с собакой и битой дичью у розового куста». 1724. Лувр. Париж.

Ж. Б. С. Шарден. «Мальчик с юлой» (портрет О. Г. Годфруа). 1738. Лувр. Париж.

Ж. Б. Перроно. «Девушка с кошкой». Пастель. 1747. Лувр. Париж.

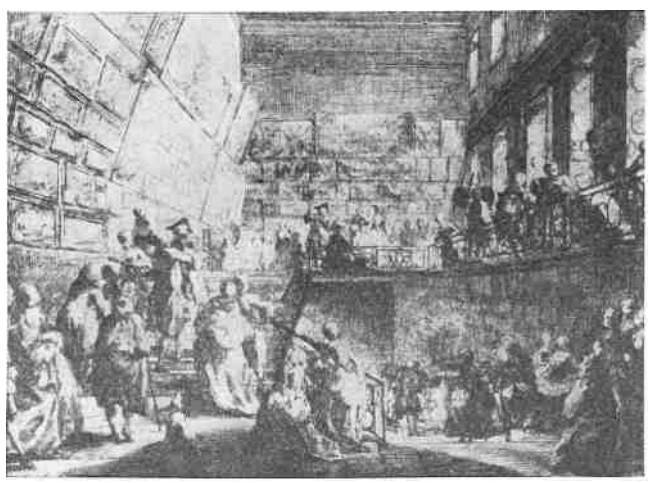
1770-х гг., Шарден стремился раскрыть смысл существования человека третьего сословия, жизненный уклад, определивший его характер и основы мировосприятия, создал тип личности, значительной своими этическими качествами, а не сословным положением. В портретном творчестве М. К. де *Латура*, выступившего почти одновременно с Шарденом, выразились взгляды просветителей середины века и были открыты совершенно новые возможности

Л. Ф. Дебюкур. «Два поцелуя». Цветная акватинта. 1786.

воплощения в портрете интеллектуальной деятельности человека, энергичных характеров. Творчество Ж. Б. *Перроно* развивалось под влиянием Шардена и Латура, но главное значение придавалось им раскрытию лирических сторон человеческой натуры, особенно природной человеческой мягкости и доброты, образам, эмоциональная привлекательность которых скрыта во внешне заурядном, обычном.

В сер. 18 в. бурно развиваются и приобретают относительную самостоятельность книжная иллюстрация, рисунок и др. виды графики. В резцовой гравюре Б. Леписье (B. Lépicié, 1699—1755), К. Древе (C. Drevet, 1698—1781) и др. воспроизводят картины живописцев 18 в. В 1730—1740-х гг. гравёры Н. А. Тардьё (N. A. Tardieu, 1674—1749), Л. Карс (L. Cars, 1699—1771) и др., репродуцировавшие картины Ватто, достигают мягкости и живописности в передаче тонких оттенков живописи. В «карандашной манере» работает Ж. Демарто (J. Demarteau, 1722—76). Ж. Б. Лепренс (J. B. Leprince, 1734—81) вводит технику лависа (рисунок кистью, смоченной кислотой, на металлической доске). Усиление живописного начала способствовало появлению цветной акватинты (Ж. Ф. Жанине, J. F. Janinet, 1758—1814; Л. Ф. Дебюкур, L. F. Debucourt, 1755—1832) и «пастельной манеры» (Л. М. Бонне, L. M. Bonnet, 1736—93). Распространение жанровой тематики, возрастание ценности зарисовок с натуры приводят к появлению серий рисунков и гравюр на темы современной жизни: придворные празднества и церемонии Огюстена де *Сент-Обена* и выполненные в смешанной технике, изысканные по градациям тона, одухотворённости и эмоциональности сцены парижской жизни его брата Габриеля де *Сент-Обена*.

Г. де Сент-Обен. «Салон в Лувре в 1753». Офорт. 1753.



В скульптуре первых десятилетий 18 в. были достаточно сильны традиции монументальной дворцовой школы Версаля. К сер. 1720-х гг. заметно ослабление тектонико-конструктивного начала и усиление рокайльных тенденций, расцветает декоративная пластика малых форм, изготовляются скульптурные панно и десюдепорты для украшения интерьеров. Рокайльные принципы воплотились в серии портретных бюстов Ж. Б. *Лемуана*, лирической выразительности которых соответствуют мягкие пластические формы, изысканные силуэты, тонкие живописные эффекты мраморной поверхности. Навыки версальской школы очевидны в произведениях Г. *Кусту* Старшего и в работах Э. *Бушардона*, у которого поиски правдивости и естественности приводят к появлению лирических образов и переходу к строгим и сдержанным формам классицизма.

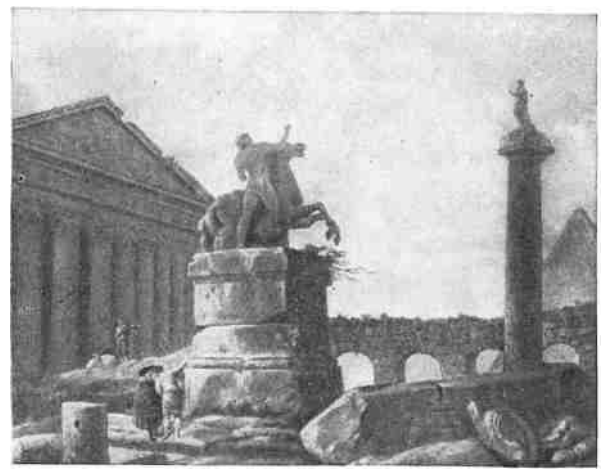
Сер. 18 в. ознаменовалась широким идейным наступлением прогрессивных сил общества. Разрастается борьба просветителей в области художественной критики и эстетики, выдвигается требование общественной активности искусства как средства воспитания нравов. Последнее на практике привело к идеализации мнимой добродетельности буржуа, к требованию нравоучительности в искусстве. Главой сентиментально-нравоучительного направления в живописи стал Ж. Б. *Грёз*, более следовавший принципам режиссуры, морализующего рассказа, нежели законам пластического построения картины. Возросший интерес к природе способствовал развитию пейзажной живописи: идущей от К. Лоррена лирико-драматической (позже предромантической) линии (Ж. *Верне*); изысканной, запечатлевающей непосредственные конкретные мотивы живописи Л. Г. *Моро* Старшего; классицистической, органически сочетавшей античный идеал природы как прообраза свободы и естественного состояния человека с руссоистскими идеями «естественного человека» живописи Ю. *Робера*; эмоциональных, восходящих к традиции Ватто, пейзажей О. *Фрагонара*. Лирически-интимное искусство этого мастера во многом связано с традициями рококо, ими же обусловлены его живописные приёмы, но тяга к натуре, преломлённая через поэтически-взволнованное восприятие жизни, придаёт убедительность и трепетную, окрашенную неподдельным чувством эмоциональность его бытовым и галантным сценам, пейзажам и портретам. Главная линия художественного развития 2-й пол. 18 в. была обусловлена распространением идей классицизма. Гражданственная направленность художественного идеала, археологические открытия в Геркулануме усилили интерес к античности (гл. обр. древнеримской). Однако первые ростки классицизма носили камерный, интимно-лирический характер. В живописи эти тенденции проявились у Ж. М. Вьена (J.M. Vien, 1716—1809), применяв-

Г. Кусту Старший. «Укротитель коня». Мрамор. 1740—45. Площадь Согласия. Париж.

Э. Бушардон. «Лето». Рельеф фонтана на улице Гренель в Париже. Мрамор. 1739—45.

Ж. Б. Грёз. «Паралитик, или Плоды хорошего воспитания». 1763. Эрмитаж. Ленинград.

Ю. Робер. «Руины». Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва.



О. Фрагонар. «Купальщицы». Лувр. Париж (слева).

Ж. Пигаль. Гробница графа д'Аркур. Мрамор. 1771—76. Собор Нотр-Дам. Париж (справа).

шего барельефный принцип построения композиции, спокойные драпировки, возродившего культ рисунка («Продавщица амуров», 1765, замок Фонтенбло). К 1770-м гг. меняется и официальная художественная политика, пытавшаяся возродить «величественный стиль», способный поддержать одряхлевший абсолютизм. В эти годы обострения социальных противоречий складывается искусство революционного классицизма, воплотившего жажду «энергического действия», охватившего французскую нацию накануне революции и вместе с тем опровергшего традиции придворной аристократической культуры.

В скульптуре сер. 18 в. переход от рококо к классицизму, стремление к верности натуре выразились в творчестве Ж. Б. *Пигаля*, сочетавшего гражданский пафос с тяготением к острой, порой натуралистической правдивости (статуя «героически обнажённого» Вольтера, мрамор, 1776, Библиотека Института Франции, Париж), и Э. М. *Фальконе*, внёсшего в декоративные скульптуры рококо элементы тектоники и конструктивной логики, наделившего их тонкой поэтичностью и грациозностью, выраженной строгими и сдержанными пластическими средствами, напоминающими о произведениях античности. Талант Фальконе - монументалиста в полную силу рас-

Ж. А. Гудон. 1. Статуя Вольтера. Мрамор. 1781. Эрмитаж. Ленинград. 2. Портретный бюст жены скульптора. Гипс. 1787. Лувр. Париж. 3. Портретный бюст Б. Франклина. Терракота. 1778. Лувр. Париж.

крылся в период пребывания скульптора в России в 1766—78, где он создал знаменитый памятник Петру I на Сенатской площади в Петербурге (см. *РСФСР*). Более динамичны и живописны на рокайльный манер работы О. *Пажу*, а также утончённо-чувственные, изящные и живописные статуэтки *Клодиона*. Ж. А. *Гудон* решительно порывает с изысканными и утончёнными формами рококо, которым он противопоставляет мужественную суровость, реалистичность мышления, классицистические стилевые формы, жизненную убедительность и силу обобщения образов, основанную на тщательном изучении натуры, что стало для него главным принципом творчества. Это художник кануна революции, отразивший в галерее портретов современников стремительный рост общественного самосознания, героически деятельный тон эпохи, трезвый и критический взгляд на жизнь. Аналитичность и глубокий психологизм произведений Гудона сочетаются с характерной тенденцией искусства революционной поры — передачей «общественного действия» героя (портретный бюст Мирабо, 1791).

Ж. А. Гудон. Портретный бюст О. Г. Мирабо. Мрамор. Авторское повторение. 1800. Национальный музей Версаля и Трианонов.

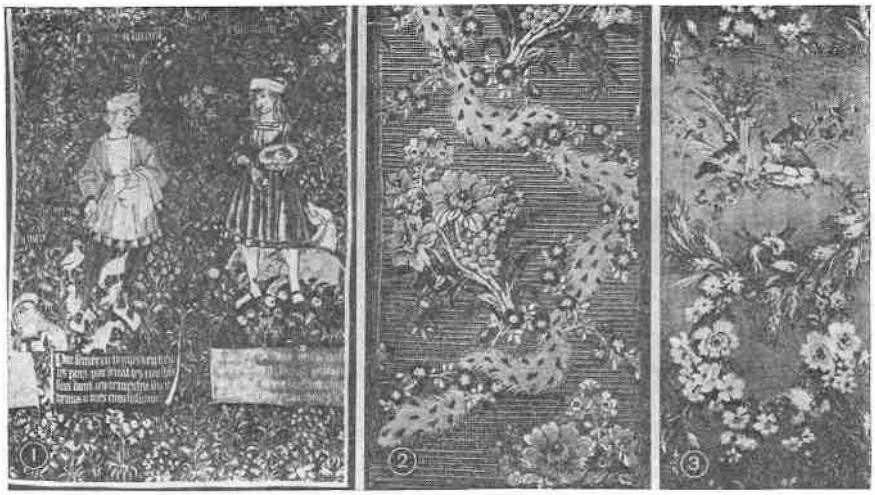
О. Пажу. «Покинутая Психея». Мрамор. 1790. Лувр. Париж (слева). Клодион. «Вакханка с мальчиком». Терракота. Лувр. Париж (справа).

Декоративное искусство. Во 2-й пол. 15 — нач. 16 вв. в декоративном искусстве преобладающими оставались позднеготические формы и орнамент. Воздействие итальянского искусства вплоть до 1530-х гг. сказывалось лишь в постепенной замене готического орнамента ренессансным. Но сами декоративные изделия, в 15 в. изготовлявшиеся почти исключительно для религиозных целей, в 16 в. приобретают светский характер.

Мебель 1-й пол. 16 в. сохраняет готические формы, но украшается итальянским ренессансным орнаментом. Повсеместно бытуют сундуки, поставцы, кресла с высокой спинкой (в которых сиденье с откидной крышкой служило сундуком), скамьи, табуреты (часто складные), кровати с балдахином на 4 столбах, столы для трапез — козлы, покрытые широкой доской. Из материалов преобладают дуб и орех, конструкция в основном рамочная, декор — тонкая резьба с итальянизирующим «гротескным» орнаментом. На боковых малозаметных сторонах сохраняется готическая «складчатая» резьба.

Во 2-й пол. 16 в. во Ф. складывается новый тип мебели, приобретающий ярко выраженные национальные черты. Сундук вытесняется двухъярусным шкафом (буфетом) с «разорванным» фронтоном, кресла делаются с более низкой, чем в 15 в., спинкой, часто имеют точёные ножки и подлокотники. В этот период формируются две школы мебельщиков: бургундско-лионская и Иль-де-Франса. Первая находилась под воздействием архитекторов Ю. Самбена (H. Sambin, 1515/20—1600/02; работал гл. обр. в *Дижоне*) и Ж. А. *Дюсерсо* Старшего. Строгие по очертаниям, массивные шкафы и столы лионско-бургундских мастеров расчленены на горизонтальные и вертикальные поля и украшены сочной выразительной резьбой с изображением химер и гротесков. Под воздействием итальянского маньеристического декора замка *Фонтенбло* Самбен и Дюсерсо вводят в мебель резные фигуры атлантов и кариатид, выполненные в высоком рельефе (резной деревянный буфет, приписываемый Самбену, сер. 16 в., Лувр, Париж). Более элегантна по пропорциям украшенная тонкой резьбой мебель Иль-де-Франса. Но в ней также ощущается влияние итальянского маньеризма и школы Фонтенбло.

В конце 15—нач. 16 вв. в Турени, где находились резиденции французских королей во время Столетней войны, ткались шпалеры, т. н. мильфлёры (mille fleurs), в которых на ярком свежем синем и розовом фоне, усыпанном кустиками цветов, изображались сцены из жизни крестьян и сеньоров, аллегорические сюжеты (серия «Дама с единорогом», Музей Клюни, Париж). С переездом дво-



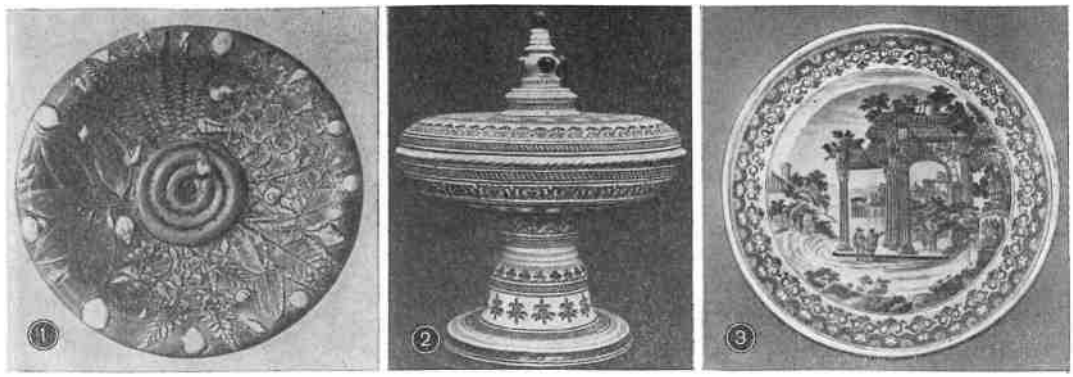
Ткани 16 и 18 вв. 1. Шпалера «мильфлёр». «Юноши, кормящие животных и птиц». Начало 16 в. 2. Шёлковая ткань. Лионская мануфактура. Середина 18 в. 3. Шёлковая ткань. По рисунку Ф. де Ласса ля. Последняя четверть 18 в. (Все — Эрмитаж, Ленинград.)

ра в *Париж* шпалерное производство в Турени пришло в упадок. В 1539 открылась мастерская в Фонтенбло, где изготовлялись шпалеры с фресок Ф. Приматиччо (F. Primaticcio, 1504 или 1505—1570) в галерее Франциска I в замке Фонтенбло (Художественно-исторический музей, Вена). В сер. 16 в. была создана мастерская шпалер в Париже, где между 1543 и 1545 П. Бласом (P. Blasse) были вытканы шпалеры со сценами из жития св. Маммеса (собор Сен-Маммес, Лангр, Langres, Верхняя Марна; Лувр, Париж). Перегруженные маньеристически вытянутыми, элегантными по контуру фигурами и фантастическими архитектурными фонами композиции выполнены по картонам Ж. Кузена Старшего (J. Cousin l'aîné, ок. 1490 — ок. 1560). Оба предприятия существовали непродолжительное время, и их продукция в целом выявлена слабо.

От изделий из металла 2-й пол. 15—16 вв. уцелели немногие образцы, гл. обр. предметы религиозного культа. Сохранившиеся изделия, а также рисунки художников свидетельствуют о широком распространении в декоре ренессансного орнамента (чаша для причастия из Сен-Жан-дю-Дуа, Saint-Jean-du-Doigt, Финистер). Большинство предметов выполнено в духе итальянского маньеризма и школы Фонтенбло. По рисункам Дж. Б. Россо (G. B. Rosso, 1494—1540) изготовлялась серебряная посуда (блюда, солонки и пр. с подставками в виде лягушек, черепах, раковин и т. п.), а также многочисленные декоративные статуэтки, сложно-изощрённые по формам и нередко фривольные или откровенно эротические по характеру представленных сцен (известны в основном по гравюрам Р. Буавена, R. Boyvin, 1525—1580/98). В этом же стиле работал Б. Челлини (см. *Италия*), находившийся во Ф. в 1540—45. К числу его выдающихся работ принадлежит солонка Франциска I (золото, эмаль, драгоценные камни, 1539—43, Художественно-исторический музей, Вена). В конце 16 в. в изделиях появляются отдельные классицистические черты (кадильница в виде круглого храма, Лувр, Париж).

Л. Лимозен. Портрет коннетабля Анн де Монморанси. Расписная эмаль. 1556. Лувр. Париж.

В третьей четверти 15 в. в *Лиможе* началось производство расписных эмалей. Они подразделяются на старую и новую школы. Изделия старой школы (последняя четверть 15 — 1-я пол. 16 вв.) представлены почти исключительно культовыми предметами: образа-складни, триптихи с религиозными сюжетами и полихромной росписью. Светские сюжеты появляются лишь в нач. 16 в. Из мастеров старой школы наиболее известен Леонар, или Нардон Пенико (Léonard, Nardon Penicaud, ок. 1470—1543). В творчестве Пенико завершился окончательный переход от старой техники перегородчатой эмали к новой расписной, близкой станковой живописи, и наметился переход к итальянизирующим сюжетам и формам. Главное произведение Пенико — «Распятие» (1503, Музей Клюни, Париж). Изделия новой школы приобретают светский характер. Наряду с традиционными образами-складнями изготовляются блюда, чаши, кувшины, солонки. В технике гризайли (белая эмаль на синем фоне) копируются гравюры А. Дюрера



Керамика 16—17 вв. 1. Б. Палисси. Блюдо с рельефным растительным и звериным орнаментом. Фаянс, цветная глазурь. Около 1550. Музей Виктории и Альберта. Лондон. 2. Блюдо с поддоном и с крышкой. Фаянс. Сен-Поршер. Музей Клюни. Париж. 3. Блюдо с голубым декором. Фаянс. Невер. 17 в. Музей Клюни. Париж.

(см. *Германия*), Рафаэля (см. *Италия*) и др. К новой школе относятся Л. *Лимозен*, наиболее оригинальный из её мастеров, работавший в качестве «живописца-эмальера короля» для двора Франциска I и Генриха II в основном в духе школы Фонтенбло (Лимозеном созданы в технике расписной эмали многочисленные портреты современников, часто по образцам и наброскам Ж. *Клуэ* и его школы), а также П. Куртейс (P. Courteys, или Куртуа, Courtois, ок. 1520—86), П.Ремон (P.Reymond, ок. 1513—84), Жан I Пенико (Jean I Penicaud, ок. 1510—40) и Жан II Пенико (Jean II Penicaud, ок. 1530—88). Последнему принадлежит ряд портретных изображений, в т. ч. Эразма Роттердамского и М. Лютера. К концу 16 в. качество росписи снижается, производство эмалей приходит в упадок.

Художественная керамика во 2-й половине 15 в.—16 в. развивается под воздействием итальянских мастеров, обосновавшихся в Провансе, Лангедоке и Нарбонне (Narbonne, Од). В 16 в. основываются мастерские в *Лионе*, Невере (Nevers, Ньевр), *Ниме*, *Руане*, *Монпелье* и др. городах. В Лионе и Невере итальянские мастера изготовляли фаянс с росписями на исторические, мифологические и библейские сюжеты, близкие к урбинской майолике (см. *Италия*). В росписях изящных сосудов (блюда, фляги, альбарелло) французского мастера А. Сигалона (A. Sigalon, ок. 1524—1590), работавшего в Ниме, заметно влияние майолики Фаэнцы(см.*Италия*), но в узорах из сильно стилизованных листьев, гротесков, геральдических мотивов, преобладании своеобразной цветовой гаммы, основанной на сочетаниях глубокого синего, оранжевого и жёлтого тонов, ощущаются местные черты. Иногда он вводит в роспись портретные и сатирические изображения. Руанец М. Абакен (M. Abaquesne, ум. до 1564) изготовлял аптекарские сосуды, обильно расписанные стилизованными листьями и гротескными головами, выполненными в холодно-синих и жёлтых тонах, и облицовочные плиты с разработанными геральдическими рисунками, аллегорическими фигурами и гротескным орнаментом (по примеру итальянского керамиста Джироламо делла Роббиа, Girolamo della Robbia, работавшего в 1518 во Ф. и украсившего плитами замок Мадрид в Париже). Шедевр Абакена — пол из облицовочных плит, выполненный по заказу кардинала Монморанси для замка Экуан (Ecouen, Валь-д'Уаз). Сохранившиеся от него две огромные картины (160 *см* × 190 *см*) посвящены подвигам древнеримских героев Марка Курция и Муция Сцеволы (ныне в Музее Конде, Шантийи). Несмотря на сильное влияние итальянского маньеризма, изделия руанских мастеров, в отличие от изделий Нима и Лиона, более сдержанны и уравновешенны в декоре, строго продуманном в деталях. В Сен-Поршере (Saint-Porchaire, Приморская Шаранта) в 1525—50-х гг. производились декоративные хрупкие и лёгкие сосуды из белой глины (небольшие вазы, кувшины, чаши, солонки, подсвечники), на которых узор оттискивался деревянной или металлической матрицей по сырой глине, углубления заполнялись чёрной и коричневой глиной, после чего сосуд покрывался прозрачной свинцовой глазурью и после обжига приобретал благородный оттенок старой слоновой кости. Простые, изящные по форме предметы в ранний период обычно украшались

Чаша. Фаянс. Сен-Поршер. 16 в. Эрмитаж. Ленинград.

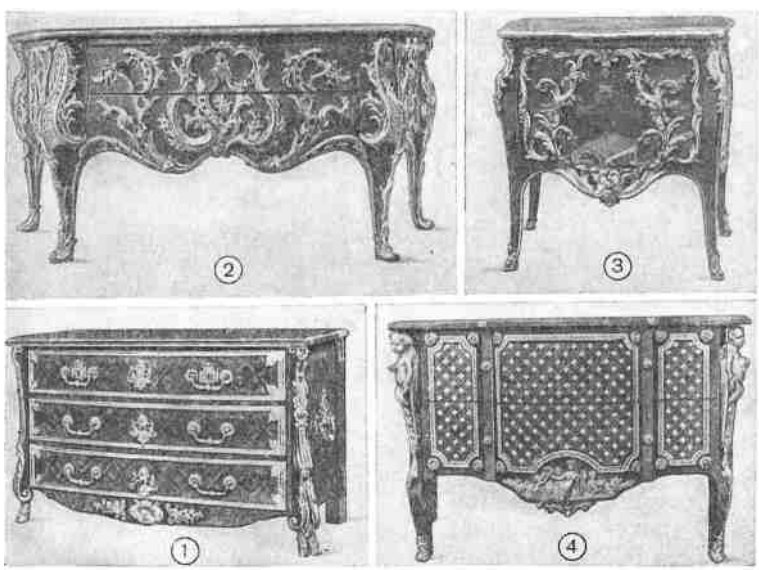
концентрическими поясами инкрустированного тёмного орнамента. Позже геометрический узор сменился арабесковым, близким орнаменту переплётов книг 2-й четверти 16 в., а затем появились лепные детали.

Б. *Палисси* открыл секрет производства окрашенных в массе полив. Изготовленные им «сельские глины» — декоративные блюда, тарелки и плиты с рельефными изображениями — слепками со змей, ящериц, раковин (позже — с рельефами аллегорического содержания) служили облицовкой не только интерьеров, но и гротов в замках короля и знати. В изделиях Палисси поражает удивительное искусство сочетания природных мотивов с богатыми переливами цветных полив, которым он стремится придать «естественный» вид. Однако чисто художественные достоинства этих произведений невелики. Они страдают натуралистическими эффектами и ценились гл. обр. своей новизной, оригинальностью, создав своего рода моду на подобные изделия в 16 в.

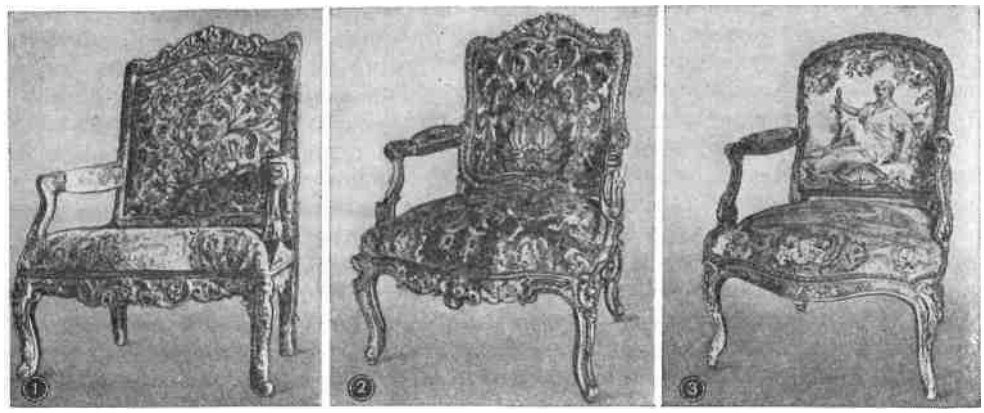
В 17 в. в условиях развитой абсолютной монархии произведения мастеров декоративно-прикладного искусства должны были содействовать прославлению власти короля, сообщать блеск его резиденциям. В характере убранства облицованных цветными мраморами парадных помещений, мебели, шпалерах, изделиях из металла и др. отраслях художественного ремесла своеобразно сочетаются декоративная пышность барокко и величественные строгие формы французского классицизма. К концу 17 в. формы становятся более лёгкими, и в первой четверти 18 в. формируется динамичный, изящный стиль рококо. Размеры парадных помещений уменьшаются, стены облицовываются деревянными панно с резьбой в виде завитков, растительных побегов и гирлянд. Центральным мотивом каждой орнаментальной композиции становится изображение раковины (рокайль). Господствуют лёгкие, грациозные формы и плавно изогнутые, прихотливые линии. В 1760-х гг. стиль становится более строгим. Из античного (гл. обр. древнеримского) искусства заимствуются многие формы и орнамент.

В 1-й трети 17 в. при частых переездах двора вся мебель перевозилась вместе с ним. Частично от этого зависела простота декора и конструкции парадной мебели этого периода: столы, кресла, табуреты, кровати были, как правило, разборными и украшались чехлами из тканей. Представление о них дают гравюры А. Боса (A. Bosse, 1602—76). С нач. 17 в. распространяются т. н. кабинеты — резные шкафчики из чёрного дерева на высоком подстолье. В конструкции и декоре сохраняются итальянские и фламандские влияния. В Париже работает мастер кабинетов фламандец Ж. Масе (J. Macé, ум. 1663). В сер. 17 в. для *Версаля* и др. резиденций создаётся величественная по форме, богато декорированная мебель — резные массивные кабинеты чёрного дерева, золочёные столы-консоли, кресла с высокими спинками, обитые узорными тканями. Наряду с итальянским мастером Д. Куччи (D. Cucci, ок. 1635—1704/05) большой известности достигает А. Ш. *Буль* — один из создателей французской дворцовой мебели 17 — нач. 18 вв., украшенной наборным орнаментом из панциря черепахи, меди и олова, слоновой кости, перламутра (маркетри, marqueterie). Будучи также архитектором, живописцем, мозаичистом и гравёром, Буль в начале своей деятельности пользовался советами Л. Бернини (см. *Италия*). Изготовленная им простая и ясная по очертаниям мебель по благородству и монументальности форм напоминает архитектурные сооружения классицизма и искусно украшена маркетри с цветами, б.ч. вазонами (букетами в вазах), птицами, бабочками, созданными по рисункам Ш. *Лебрена*, Ж. Берена I (J. Berain I, 1637—1711) и др.

Комоды 18 в. 1. Около 1725. 2. А. Р. Годфруа и Ж. Кафьери. 1739. 3. Н. Ж. Маршан. 1755. 4. Ж. Жубер. 1774 (№№ 2, 3 — Собрание Уоллес, Лондон; №№ 1, 4 — Музей Виктории и Альберта, Лондон.)



В нач. 18 в. мебель становится разнообразнее. Изготовляются комоды, письменные столы-бюро, секрете-



Кресла 18 в. 1. 1725. Музей декоративных искусств. Париж. 2. Около 1740. Лувр. Париж. 3. Около 1770. Лувр. Париж.

ры-шкафчики с откидной доской, образующей стол, кресла, кушетки, диваны, шезлонги, кровати изящных, прихотливых форм. Столь же разнообразен и материал: розовое, палисандровое, амарантовое, фиалковое дерево. Контуры мебели получают плавный изгиб. Поверхность предметов фанеруется, покрываясь тонким наборным орнаментом и накладками из золочёной бронзы. Создателем стиля рококо в мебели был Ш. Крессан (Ch. Cressent, 1685—1768), который начал свою деятельность как скульптор, сформировавшись под сильным влиянием А. *Баттю* и архитектора Ж. М. Оппенора (G. M. Oppenordt, 1672—1742). Для лучших (особенно ранних) изделий Крессана характерны роскошные формы, гладкая деревянная фанеровка и изысканные бронзовые накладки (путти, птицы, драконы и т. п.), которые он моделировал, отливал и золотил сам. Вместе со своим конкурентом А. Р. Годро (A. R. Gaudreau, или Gaudreaux, ок. 1680—1751) Крессан считается создателем рокайльного типа комода на высоких изогнутых ножках, с прихотливо изгибающимися линиями фронтальной части и чисто декоративными украшениями. С распространением классицистических тенденций изогнутые поверхности распрямляются, завитки-рокайль вытесняются античным орнаментом, строгость которого смягчается растительными мотивами и пасторальными сценами. Основным материалом становится красное дерево, украшенное накладками золочёной бронзы и фарфоровыми плакетками. Переходным мастером от рококо к классицизму был Ж. Ф. Эбен (J. F. Oeben, ок. 1721—63). Искусный механик и мастер по металлу, он изготовлял мебель в стиле рококо, небольших размеров, снабжая её всякого рода секретами и «сюрпризами». К концу жизни в его изделиях стали появляться более строгие формы, что особенно заметно в его главном произведении — бюро Людовика XV [1760; закончено Ж. А. Ризнером (J. H. Riesener, 1734—1806) в 1769, Национальный музей Версаля и Трианонов, Версаль]. Ризнер сыграл главную роль в создании мебели классицизма 18 в. Его мебель 1770—80-х гг. отличается элегантными простыми прямоугольными формами и скупо инкрустирована антикизирующим орнаментом из перламутра (комод, 1784, Лувр, Париж). Современником и конкурентом Ризнера был Ж. Ф. Лелё (J. F. Leleu, 1729—1807). В 1780-х гг. формы мебели упрощаются, украшением часто служат революционные эмблемы, выполненные в технике наборной работы. В это время особенно славились изделия мастерской Ж. *Жакоба*, введшего в обиход строгую по очертаниям резную деревянную мебель (без металлических накладок) в этрусском, греческом и римском стилях.

Панель столовой из отеля Шатле. Дерево. 1770—71. Ныне в здании Министерства труда. Париж.

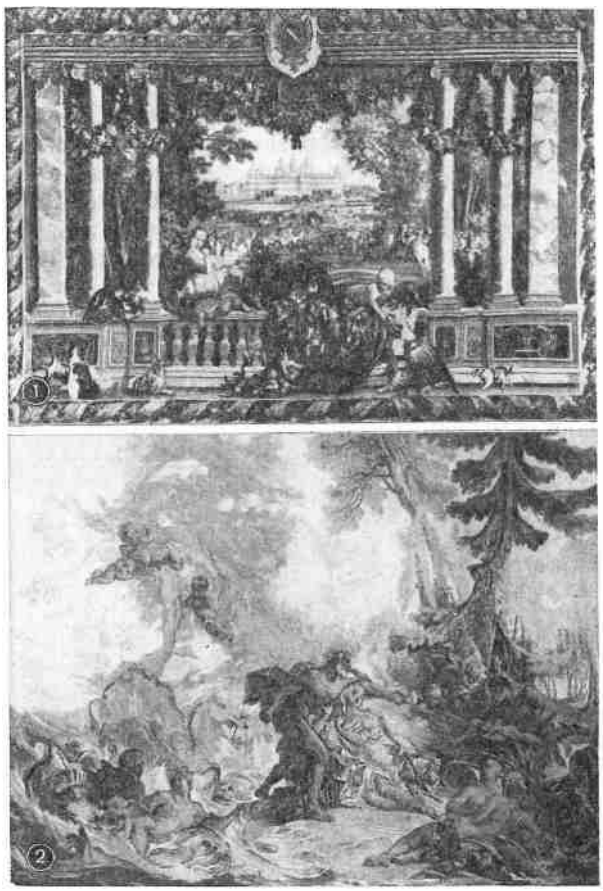
Стремясь возродить шпалерное ткачество, Генрих IV выписал в нач. 17 в. из Фландрии ткачей Марка де Комана (Marc de Comans) и Франсуа де ла Планша (François de la Planche). Им было отведено помещение, принадлежавшее ранее красильщикам по фамилии Гобелен (Gobelins) в местечке под тем же названием в окрестностях Парижа, и вменена в обязанность подготовка учеников. В 1627 мануфактура Комана и Планша перешла к их наследникам и в 1633 разделилась на две мастерские. В 1-й пол. 17 в. ткались серии шпалер по картонам Т. Дюбрёя (T. Dubreuil, 1561—1602), С. *Вуэ* и др. В 1616 П. П. Рубенсу (см. *Бельгия*) были заказаны картоны для серии «История Константина». В 1658 генеральный контролёр финансов

Н. Фуке основал мастерскую в Менси (Maincy, Сена и Марна), где под руководством Ш. Лебрена были вытканы шпалеры для замка *Воле-Виконт*. В 1662 Кольбер открыл в Гобелене Королевскую мануфактуру, где должны были изготовляться шпалеры, мебель, серебряная утварь, вышивки. Он объединил мастерскую в Менси и мануфактуры наследников Комана и Планша и поместил их в здании, принадлежавшем Гобеленам (новая мануфактура получила наименование Мануфактура Гобеленов, а ткавшиеся там шпалеры — гобелены). Эскизы (маслом, а не темперой, как это практиковалось ранее) для всех её шпалер делал Ш. Лебрен. Серии Лебрена «История Мелеагра», «История Александра Македонского», «История Людовика XIV», «Замки», «Стихии» и др. выполнены в т. н. «большом стиле» абсолютистской монархии. В 1664 были открыты мануфактуры шпалер в *Бове* и Обюссоне (Aubusson, Крёз), а в нач. 18 в. по эскизам Жана I Берена и Клода III Одрана (Claude III Audran, 1657—1734) созданы серии с лёгкими ажурными орнаментальными композициями. В сер. 18 в. шпалеры по картонам Ж. Б. *Удри* и Ф. *Буше* имитируют живопись рококо. Ворсовые ковры ткались на мануфактуре, основанной в 1605 П. Дюпоном (P. Dupont, 1577—1640) в галерее Лувра и переведённой в 1627 в помещение бывшей мыловарни (отсюда название мануфактуры и ковров — Савонри). В 1663 Кольбер реорганизовал мануфактуру Савонри в королевскую. Дюпон ввёл изготовление ковров «по образцу левантийских». В период расцвета (1660—80-е гг.) ковры украшались богатым узором из завитков аканта, королевскими эмблемами. Фоны ковров обычно были глубокого благородного коричневого или чёрного тона. С 1690-х гг. мануфактура постепенно приходит в упадок.

Парадная кровать с балдахином из бархата, вышитого аппликациями. 2-я половина 17 в. Национальный музей. Стокгольм.

В нач. 17 в. налаживается производство шёлковых тканей. Расширяются мастерские *Тура*, Нима, Лиона, Парижа, а после усовершенствования ткацкого станка Лион становится главным центром шёлкоткачества. В 1667 Кольбер основывает Большую лионскую королевскую мануфактуру. В растительных узорах тканей нач. 17 в. ощущается влияние итальянского искусства. Во 2-й пол. 17 в. господствует пышный орнамент барокко: крупные цветы и плоды со светотеневой разработкой. К концу 17 в. в моду входят тонкие симметричные кружевные узоры с большим раппортом.

В 18 в. преобладал динамичный узор — извивающиеся ленты и кружевные полосы, перевитые гирляндами. С распространением классицизма появляются прямые полосы и мелкий растительный узор, а также антикизирующие мотивы. В этот период славились лионские ткани с изображением цветов, птиц и пасторальных атрибутов по рисункам искусного ткача и художника Ф. де Ласаля (Ph. de Lasalle, 1723—1805). За-



Шпалеры 17 — 18 вв. 1. Шпалера «Замок Шамбор». Из серии «Королевские резиденции, или Месяцы года». По картону Ш. Лебрена. 17 в. 2. Шпалера «Нептун, защищающий нимфу Амимону». Из серии «Любовь богов». По картону Ф. Буше. 18 в. (Обе — Эрмитаж, Ленинград.)

прещённое правительством в 17 в. производство набивных тканей под влиянием моды возобновляется в 1753. Наиболее крупной и процветающей становится основанная К. Ф. Оберкампфом (Ch. Ph. Oberkampf, 1738—1815) мануфактура в Жуи (ныне Жуи-ан-Жоза, Jouy-en-Josas, Ивелин). В 1760 в Жуи начали печатать узор с медных гравировальных досок. Большим успехом пользовались ткани с пасторальными сюжетами, гравированными по рисункам Ж. Б. Юэ (J. B. Huet, 1745—1811).

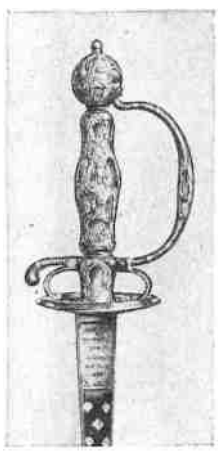
Кружево шитое. Алансон. Середина 18 в. Эрмитаж. Ленинград.

Во 2-й пол. 16 в. изготовлялись кружева с геометрическим узором, дорогие гипюры привозились из Италии. В 1665 Кольбер пригласил во Ф. 30 венецианских мастеров по изготовлению кружев, а в 1675 поселил их в Алансоне (Alençon, Орн), основав здесь школу кружевниц, изготовлявших кружева, не уступающие по качеству итальянским. Центрами производства кружев стали также Аржантан (Argentan, Орн) и Седан (Sedan, Арденны). Изящные и изысканные узоры французских кружев 17—18 вв. создавались лучшими рисовальщиками (Ж. Берен, Ф. Буше и др.). В 18 в. изготовляли тюлевое кружево с узором из гирлянд и букетов, перевязанных бантами. В Валансьенне (Valenciennes, Нор) плели кружево «валансьенн», а во 2-й пол. 18 в. в Шантийи, *Ле-Пюи*, *Байё* — кружево из белых и чёрных кручёных нитей («шантийи»). С 1740-х гг. в моду вошли также «блонды» — лёгкое кружево из несучёных шёлковых нитей. В конце 18 в. узор кружев становится мельче и располагается лишь по краю.

Серебряные изделия в связи с финансовыми затруднениями двора несколько раз подвергались переплавке, поэтому большинство из них известно по описям и рисункам и заграничным собраниям (в частности, Эрмитажа, Ленинград). Из серебра изготовлялась не только посуда и декоративные сосуды, но также и мебель. В нач. 17 в. преобладали ренессансные формы и орнамент. В сер. 17 в. формы становятся более строгими. К. Баллен Старший (C. Ballin l' aîné, ок. 1615—78) и Т. Жермен (Th. Germain, 1673—1748) изготовили (первый — в несколько тяжеловесных, сочных формах барокко, второй—в вычурно-прихотливых рококо) для Версаля столы, светильники, кадки для растений. Во 2-й половине 17 в. по рисункам Ш. Лебрена и др. создаются вещи в так называемом «большом стиле» абсолютистской монархии, а также в благородном, сдержанном стиле французского классицизма с античным орнаментом и арабесковым узором.

В 1-й пол. 18 в. ювелиры Ф. Т. Жермен (F. Th. Germain, 1726—1791), Ж. О. Месонье (J. A. Meissonier, около 1693—1750), Ж. Ретье (J. Roettiers, 1707—84) и др. создают вещи в стиле рококо, соблюдая тонкое чувство меры в распределении орнамента и доводя до виртуозности приёмы обработки поверхности — чеканку, гравировку, золочение. После 1760-х гг. формы и декор изделий делаются строже, появляется античный орнамент. В стиле зрелого классицизма 18 в. исполнены работы Ж. Н. Ретье (J. N. Roettiers, р. 1736), Р. Ж. Огюста (R. J. Auguste, ок. 1723—1805) и других мастеров.

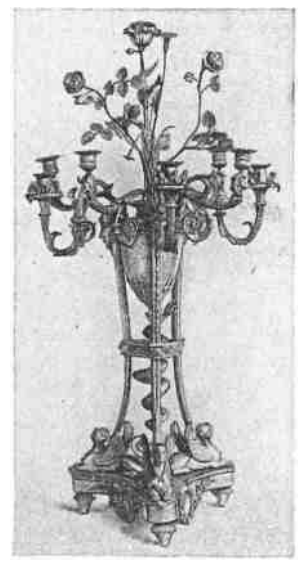
Шпага Людовика XV. Золото, нефрит. 2-я треть 18 в. Лувр. Париж.



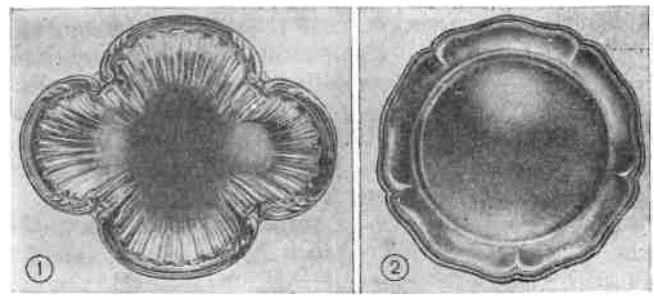
Наряду с серебряной, делается посуда из олова. Её формы функционально обусловлены и благородны по рисунку, в декоре преобладает тонкая гравировка. Из оловянных дел мастеров выделяется Ф. Брио (F. Briot, ок. 1550 — ок. 1616), работавший в Монбельяре (Montbéliard, Ду), изделия которого в фаянсе часто копировал Б. Палисси.

Из бронзы изготовляются часы, канделябры, бра, торшеры, люстры, накладной орнамент (из золочёной бронзы), монтировки изделий из фарфора, камня, кости. Ювелирной тонкости достигают золоче-

Канделябр. Бронза. 18 в. Собрание Уоллес. Лондон.



Чайник. Серебро. Лилль. Около 1750. Частное собрание.

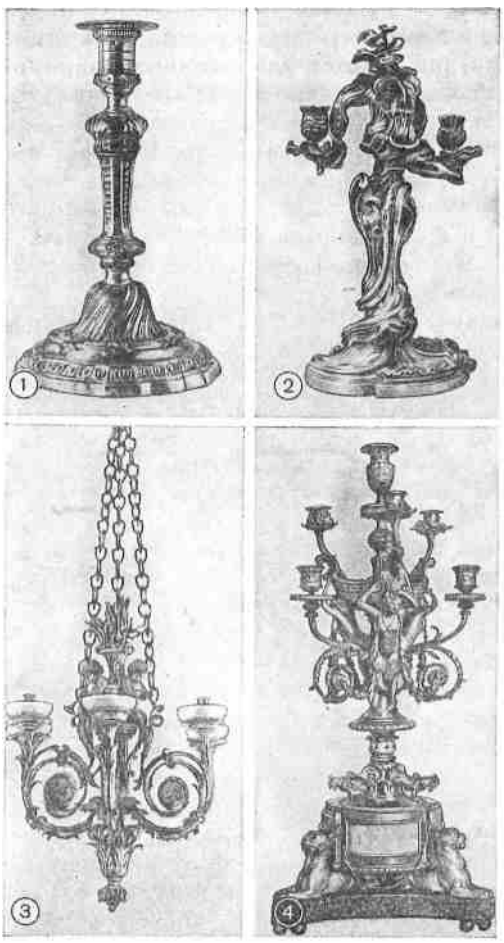


Изделия из металла 18 в.
1. Ж. М. Ж. де Вильклер. Блюдо. Позолоченное серебро. 1743—44. Частное собрание. 2. Тарелка. Олово. 1-я половина 18 в. Частное собрание. Париж.

ние, чеканка, гравирование бронзы. Увеличивается число мастеров мелкой бронзовой пластики.

В начале 17 в. последователи Б. Палисси в Париже и Авоне (Avon), близ Фонтенбло, изготовляли сосуды с рельефным декором, очаровательные глазурованные фигурки и группы (кормилицы, дудочники, шарманщики, мальчики с собаками). В конце 17 — нач. 18 вв. типичны изделия, подражающие старому французскому фаянсу и китайскому фарфору, а затем изделиям Мейсенской мануфактуры (см. *Германия*). В 1738 была основана мануфактура в замке в Венсенне (Vincennes, ныне в Париже). В 1756 она была переведена в Севр (Sèvres, О-де-Сен) и стала королевской. В Севре было налажено производство т. н. мягкого фарфора (без каолина), отличавшегося большей легкоплавкостью по сравнению с обычным (твёрдым) фарфором. Соперничая с Мейсеном, Севрская мануфактура вырабатывает собственный стиль. Тонкая роспись, цветные фоны (бирюзовый, розовый, синий, жёлтый, зелёный), лёгкоплавкость глазури сообщают изделиям чистый, яркий тон. С 1752 начался выпуск неглазурованной пластики (бисквит), модели для которой изготовляли Ж. Б. Деферне (J. B. Defernex, 1729—83) и др., а с 1756 по 1766 Э. М. *Фальконе*. После отъезда Фальконе в Россию скульптуры изготовляются по моделям Ж. Ф. Ле Риша (J. F. Le Riche, р. 1739),

Ложка и вилка. Серебро. Париж. 1761—62. Частное собрание.



Изделия из металла 18 в.
1. Ж. Ф. Бальзак. Подсвечник. Серебро. 1765—66. Музей декоративных искусств. Париж. 2. Ж. О. Месонье и К. Дювивье. Канделябр. Серебро. 1735—36. Музей декоративных искусств. Париж. 3. П. Гутьер. Люстра. Позолоченная бронза. Национальный музей Версаля и Трианонов. 4. П. Ф. Томир. Канделябр, изготовленный в память Войны за независимость в Северной Америке. Позолоченная бронза, севрский бисквит. 1785. Лувр. Париж.

Ваза. Фарфор, медальон из бисквита. Севр. 1783. Бронзовые украшения П. Ф. Томира. Лувр. Париж.

Кувшин. Фаянс. Невер. 17 в. Лувр. Париж.

Фарфор и фаянс 18 в. 1. Письменный прибор. Мягкий фарфор. Севр. 1760. Музей резиденции. Мюнхен. 2. Миска. Мягкий фарфор. Севр. 1768. Королевские собрания Дании. Копенгаген. 3. Тарелка с росписью на мотив «двойной рог изобилия». Фаянс. Руан. 2-я треть 18 в. Музей изящных искусств и керамики. Руан. 4. Блюдо с росписью на китайские мотивы. Фаянс. Страсбур. 2-я треть 18 в. Музей декоративных искусств. Страсбур.

в фарфоровой пластике малых форм повторяются скульптуры известных французских мастеров и античности. В 1772—80 мастерской руководил Л. С. Буазо (L. S. Boizot, 1743—1809), а в 1780—1806 — Ле Риш. Производство твёрдого фарфора, освоенное в 1772, совпало с появлением форм и декора в стиле классицизма 18 в. В период революции в росписи изделий появляются революционные эмблемы, в пластике отражаются революционные события. Во 2-й пол. 18 в. основными мануфактурами являются парижские Ла Куртий (La Courtille, 1771—1840) и мануфактура Олливье (Ollivier), мануфактура в Нидервиллере (Niderviller, Мозель, 1765—1827).

Производство стекла в 17—18 вв. не достигло значительного развития. Из мастеров наиболее известен Б. Перро (B. Perrot, ум. 1709), один из приглашённых Кольбером итальянских художников, наладивших выпуск сосудов из белого и цветного стекла по типу венецианского.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО 1780-х гг. — 20 в.

В конце 1770-х гг. общий хозяйственный упадок, рост крестьянских и плебейских движений и оппозиционных настроений в среде буржуазии свидетельствовали о глубоком кризисе феодально-абсолютистской системы, завершившемся Великой французской революцией 1789—94. В 1792 Конвент провозгласил во Ф. республику. Высшим этапом революции стало установление революционно-демократической якобинской диктатуры 1793—94.

Термидорианский переворот 1794 привёл к победе буржуазной контрреволюции, а установление режима Директории (1795—99), открыв широкий простор предпринимательской и торговой деятельности буржуазии, в то же время означало дальнейшую ликвидацию демократических свобод. В 1799 буржуазия, опираясь на армию, совершила новый государственный переворот, передав фактическую власть в руки первого консула — Наполеона Бонапарта, в 1804 провозглашённого императором Ф.

В период реставрации Бурбонов (1814—15 и 1815—30) политическое господство в стране принадлежало дворянству и духовенству. Политика правительства, направленная на восстановление феодальных порядков, противоречила интересам буржуазии, крестьянства, рабочих. В результате

Июльской революции 1830 Бурбоны были свергнуты и установлена буржуазная монархия во главе с Луи Филиппом — крупнейшим представителем финансовой аристократии. В 1830-х гг. началась промышленная революция, приведшая к усилению экономических позиций промышленной буржуазии, численному росту пролетариата, резкому ухудшению условий жизни трудящихся и разорению мелких собственников. Буржуазно-демократическая революция 1848, главной движущей силой которой выступил пролетариат, привела к ликвидации Июльской монархии, однако политическая незрелость рабочего класса и соглашательская политика буржуазии способствовали победе реакционно-монархической партии и установлению Второй империи (1852—70) Наполеона III. Франко-прусская война 1870—71 вскрыла гнилость бонапартистского режима. В 1870 во Ф. была провозглашена республика, однако власть оказалась в руках буржуазии. Народное восстание в Париже 18 марта 1871 свергло господство буржуазии и установило Парижскую Коммуну — первую в мировой истории диктатуру пролетариата. Несмотря на героическое сопротивление, Коммуна не смогла противостоять силам реакции: в том же 1871 во Ф. была восстановлена власть буржуазии. Страна стала на путь ускоренной капиталистической индустриализации и колониальных захватов.

На рубеже 20 в. французский капитализм вступил в стадию империализма. Крайне обострившиеся противоречия между крупнейшими империалистическими державами привели к 1-й мировой войне 1914—18. Во время войны и после её окончания в экономике и социальной структуре Ф. произошли глубокие сдвиги: образовались новые промышленные центры, командные позиции в сфере финансов и всей экономики заняли монополии. Классовые противоречия резко обострились. Временная частичная стабилизация капитализма в 1921—30 сменилась экономическим кризисом 1930—35, нарастанием пролетарского и революционного движения, возглавленного созданной в 1920 Французской компартией, объединением всех сил трудящихся в движении Народного фронта, нанёсшего поражение фашистским элементам. Однако из-за политики социал-демократических лидеров компартии не удалось преодолеть раскол рабочего класса. В конце 1930-х гг. поражение Народного фронта вызвало усиление реакции. Антинародная соглашательская политика по отношению к фашистской Германии привела к развязыванию нацистами 2-й мировой войны и к поражению Ф. и её частичной оккупации гитлеровскими войсками в 1940. После изгнания фашистских захватчиков союзными войсками и силами Движения Сопротивления в 1944 усилилась ведущая роль рабочего класса и компартии Ф. Результаты борьбы французского народа были закреплены в конституции 1946, утвердившей нормы буржуазной демократии и провозгласившей в то же время права трудящихся на труд, отдых, охрану здоровья. В 1950—70-х гг. в обстановке борьбы с реакцией, неоднократно переходившей в наступление на жизненные права трудящихся, происходил подъём народного движения, руководимого Французской коммунистической партией.

История культуры Ф. конца 1780-х гг. характеризуется наивысшими реалистическими достижениями революционного классицизма. При Наполеоне I классицизм вошёл в свою позднюю стадию — стиль ампир, призванный прославлять личность императора и его военные победы. Мощное романтическое движение, выступившее против основ выродившегося в сухой и отвлечённый академизм позднего классицизма, сменилось подъёмом реалистического искусства, выдвинувшего ряд выдающихся мастеров, особенно в области социально окрашенного бытового жанра, политической карикатуры и пейзажа, а затем расцветом импрессионизма и постимпрессионизма.

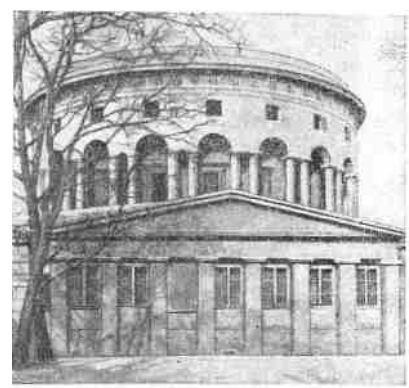
В 20 в. Ф. внесла значительный вклад в разработку принципов функционализма, поставивших архитектуру и декоративно-прикладное искусство на новую основу, обусловленную развитием техники и экономики. В художественной культуре Ф. 20 в. активно развивается социалистическое искусство, связанное с подъёмом рабочего и революционного движения. В изобразительном искусстве видное место принадлежит творчеству прогрессивных художников, активно участвующих в борьбе за мир и демократию, продолжающих традиции проникнутой гуманистическим духом французской и мировой художественной культуры. Наряду с ними в стране распространились различного рода авангардистские течения, последовательно сменявшие друг друга на протяжении всех прошедших десятилетий 20 в.

Архитектура конца 18 — 1-й пол. 19 вв. Великая французская революция 1789—94 нанесла решающий удар феодально-абсолютистскому строю и расчистила почву для развития новых капиталистических отношений. Революция ознаменовала начало коренных изменений в архитектуре, связанных с развитием капиталистического общества. В годы Консульства и Первой империи (1799—1815) во Ф. начался промышленный переворот, создавший предпосылки для возникновения новых типов зданий и изменений в старых, способствовавший росту городов и необходи-

мости их утилитарного благоустройства, стирающего постепенно черты средневековья в структуре уличной сети, состоянии мостов, набережных, размещении рынков и т. д. Господствующей стилевой системой продолжает оставаться классицизм, сохраняющий преемственную связь с архитектурой 18 в. в разработке основных типов гражданских зданий, в постановке проблемы городского ансамбля, ищущий в античности опору для выражения идеалов своего времени. Под влиянием течений общественной мысли, политических событий он меняет своё содержание, заимствуя образцы для подражания из произведений времени Римской республики — в героический период революции, позднее — Римской империи. При этом расширяется круг заимствований, приводя к множественности источников, ставшей одной из предпосылок эклектики.

В годы революции тяжёлое экономическое положение страны и беспрерывные войны не благоприятствовали развёртыванию крупного строительства. Для нужд промышленности и торговли были приспособлены многие конфискованные монастырские и дворцовые сооружения. Это период работы архитектурной мысли, испытывающей влияние общего подъёма художественной жизни. Архитектурная практика революционных лет тесно связана со стремлениями якобинского Конвента демократизировать искусство, поставить его на службу идеалам буржуазной революции, что своеобразно и ярко проявилось в художественно-архитектурном оформлении массовых революционных праздников и действ, а также в конкурсах на монументы, залы собраний, музеи, проекты грандиозных мемориальных сооружений. В годы революции и Директории был создан проект перепланировки *Парижа*, т. н. План комиссии художников (1794—97), подытоживший градостроительные идеи 18 в. и наметивший комплекс мероприятий переустройства уже сложившегося города. План предусматривал прокладку больших магистралей с Запада на Восток от площади Согласия до площади Бастилии, создание площади с расходящимися от неё улицами перед Обсерваторией, расчистку обветшавшей хаотической застройки о-ва Сите, пробивку многих прямолинейных улиц, оздоровительные меры по водоснабжению, озеленению, реконструкции набережных и рынков. Реализация некоторых предложений плана относится к началу 19 в. (улица Риволи), но в отдельных частях план продолжал осуществляться и в последующие десятилетия.

Первые признаки перелома в архитектуре обнаружились в работах предреволюционных и революционных лет Э. Л. Булле (E. L. Boullée, 1728—99) и особенно К. Н. *Леду*. В грандиозных отвлечённых композициях Булле, основанных на сочетании лаконичных объёмов, гладких поверхностей стен, почти лишённых декора, чистая геометрическая форма выявляется путём мощных контрастов, нарушения классических норм масштабности, пропорций. Суровость архитектуры смягчается в них введением зелени как архитектурного компонента, скульптурой (отдельно стоящие статуи на фоне стены). Наиболее полно радикальные идеи предреволюционных лет отразило творчество Леду. Не порывая с античностью, Леду трансформирует формы классицизма, ломает его каноны: во взаимоотношениях частей и целого, в свободном сочетании крупных объёмов, приведённых к простым стереометрическим фигурам куба, цилиндра, сферы, пирамиды, с ордерными формами в непривычных пропорциях и масштабных соотношениях, подчёркивающих экспрессивность и мощь архитектуры. В театре в Безансоне (1775—84) Леду применил демократический амфитеатральный принцип расположения мест в зрительном зале, в отличие от традиционной схемы с ярусами лож, закрепляющей ранговые различия зрителей. Кардинально меняет Леду принципы ансамбля [цикл проектов для индустриального города Шо (Chaux), близ Безансона (1773—75); парижские заставы (1784—89) — монументальные входы в город]: вместо слитности расчленённых масс — связь элементов, находящихся на расстоянии, изолированность лаконичного объёма, все фасады которого равнозначны.



К. Н. Леду. Застава Ла-Виллет в Париже. 1784—89.

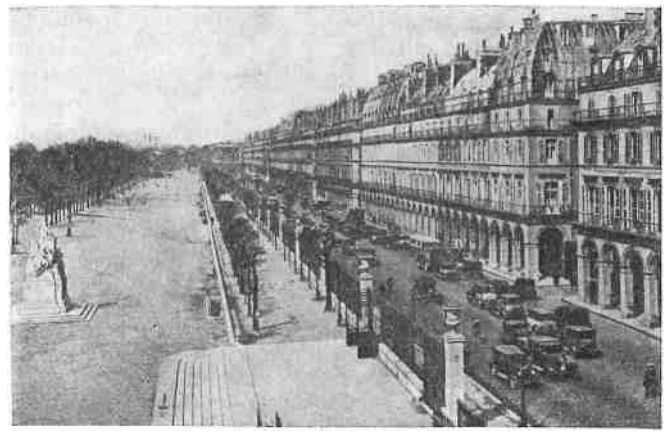
Конец 18 — 1-я четверть 19 вв. — период позднего классицизма (ампира), получившего наиболее законченное выражение в годы Первой империи (1804—15). Подчинённая задачам утверждения престижа императорской власти, архитектура этого времени восприняла из идей революционной поры лишь стремление к колоссальным сооружениям, приобрела черты пышности и внешней парадности. Были возведены отдельные грандиозные здания, подражающие классицистическим и античным, в основном древнеримским, постройкам; заимствуются также мотивы древнегреческой и древнеегипетской архитектуры. Общественные сооружения несут на себе сильный отпе-

Ж. Ф. Шальгрен. Триумфальная арка на площади де Голля (бывшая площадь Звезды) в Париже. 1806 — 37.

чаток триумфальности, связанный с прославлением военных побед и государственной деятельности Наполеона I: строятся триумфальные арки, мемориальные колонны и т. д. Типичны обширные колоннады (все значимые здания возводятся в формах античного храма), величественные портики, в декоре — военная эмблематика. Господствует большой ордер, колонны — без баз, с упрощёнными капителями, тяги — вместо антаблементов. Стены большей частью гладкие (по возможности без окон), не разделённые тягами. Применяются аркады (для обрамления улиц, украшения театров). Формы объёмов геометрически отчётливы и массивны, углы резко очерчены. В декоре преобладает контраст гладкой поверхности и наложенного украшения (барельеф, статуи на фоне стены), жёстко прорисованный стилизованный орнамент, элементы которого связаны между собой чисто ритмически, но не пластически.

С первых лет 19 в. строятся почти исключительно утилитарные сооружения. Париж остаётся средоточием градостроительных работ, ведущихся на основе приёмов, сложившихся в 18 в. (прямые линии в разбивке улиц, монументальные перспективы, лучевая система планировки, применение типовых фасадов). Последовательным приёмом стала пробивка улиц в существующей застройке. Расчистка территории, вызванная прямой необходимостью, получает теперь эстетическое обоснование как приём архитектурного воздействия отдельного сооружения на большие расстояния. В Париже прокладывается улица Риволи (а также перпендикулярные к ней улицы) в продолжение Елисейских полей, образовавшая начало большой оси «Запад — Восток», с единообразными фасадами (архитекторы Ш. *Персье* и П. Ф. Л. *Фонтен*). После расчистки западной части территории между Лувром и Тюильри была создана площадь Каррузель с триумфальной аркой (1806, архитекторы Персье и Фонтен), проложена авеню Обсерватории, завершены площади перед Медицинской школой и церковью Сен-Сюльпис. Большие архитектурные перспективы связали отдельные, далеко отстоящие друг от друга площади, улицы или здания (новые или уже существовавшие), сделав их элементами крупных городских ансамблей. Новая улица Суфло (1807) была проложена по оси Пантеона, купол которого завершает также улицу Ульм, а со стороны Сены — улицу Валет; улица Валь-де-Грас (1811) ориентирована на церковь Ф. *Мансара*. При этом архитектурно нейтральные большие части городской застройки, включённые в сферу действия этих ориентиров, стали композиционными элементами сложившихся архитектурных ансамблей. Важное звено в городском ансамбле — Храм Славы (ныне церковь Ла-Мадлен; 1806—42, архитектор П. А. Виньон, P. A. Vignon, 1763—1828). Это замыкающее улицу Руаяль здание укрупняет сложившийся ансамбль площади Согласия, отвечая находящемуся на противоположном конце её оси торжественному 12-колонному портику фасада Палаты депутатов (1804—07, архитектор Б. Пуайе, B. Poyet, 1742—1814). Интерьер церкви не связан с её внешними формами периптерального храма, которые противоречат также конструкциям здания. Несоответствие функционального назначения формам античного храма свойственно также расположенному в центре небольшой площади зданию Биржи и коммерческого трибунала (1808—24, архитекторы А. Т. Броньяр, A. T. Brogniart, 1739—1813, и др.). Гигантская триумфальная арка на площади Звезды (ныне площадь де Голля; 1806—37, архитекторы Ж. Ф. *Шальгрен* и др.) стала центром начавшей формироваться площади с расходящимися от неё улицами. Арка завершила проспект Елисейских полей, закрепив проходящую через него ось, на другом конце которой находится небольшая триумфальная арка на площади Каррузель, и связав ансамбль Лувра с площадью Звезды. Высотный ориентир колонны «Великой армии» (Вандомской; на одноимённой площади, 1806—10, архитекторы Ж. Гондуэн, J. Gondouin, 1737—1818, и Ж. Б. Лепер, J. B. Lepère, 1761—1844), воздвигнутой в середине площади, изменил её соотношение с окружающей застройкой, ответив новым перспективам вливающихся в площадь улиц.

В годы Империи возрастает роль городского благоустройства. Упорядочивается водоснабжение, реконструируются набережные. В Париже было закончено строительство (1805) судоходного канала Урк, соединившего Сену с притоком Марны рекой Урк, открыты бьющие круглые сутки фонтаны, расширена сеть канализации, введены первые большие коллекторы, построены новые мосты: Искусств (1802—04), Остерлиц (1804—06), Йенский (1809—13). На старых мостах к 1809 были снесены дома.



Ш. Персье и П. Ф. Л. Фонтен. Улица Риволи в Париже. Начало 19 в.

Идущее от новых потребностей буржуазного быта более практическое понимание задач архитектуры, стремление к удобству в повседневной жизни (ценой утраты представительных элементов здания) проявились в эволюции отеля, приближающегося к типу особняка. На рубеже 18—19 вв. отель ещё располагается между двором и садом, часто два крыла выходят торцами на улицу и объединяются стеной с большим монументальным порталом. Постепенно исчезает курдонёр, план становится индивидуальным, подчиняясь конфигурации участка, сохраняя при этом в расположении помещений многие традиционные черты. Размеры дома уменьшаются, появляются террасы, остеклённые галереи. В приёмах и формах архитектуры заметен налёт эклектики (переплетение мотивов античности, итальянского ренессанса и других). Продолжали строиться 5—6-этажные доходные дома, часто с лавками в первом этаже. Традиционные по плану, дома имеют простые фасады: рустованный первый этаж с аркадами, прямоугольные окна вытянутых пропорций с сандриками и фронтонами. В нач. 19 в. складывается новый тип жилого дома, сочетающий отель (в глубине участка) и доходный дом, выходящий на улицу и имеющий изящные фасады и комфортабельные интерьеры, а в первом этаже большие лавки с витринами. Строятся внутренние пассажи с лавками в доходных домах или отдельные, богато декорированные внутри большие галереи с магазинами и кафе, служившие излюбленными местами прогулок парижан (галереи Вивьенн и Кольбер в Париже, 1827—28, архитекторы Ф. Ж. Деланнуа, F. J.Dellannoy, 1755—1835, и др.).

Строительство крупных монументальных зданий в годы Первой империи свелось в основном к перестройке и декоративному оформлению старых дворцов, ставших императорскими резиденциями (Компьень, Compiègne, Уаза; Сен-Клу, Saint-Cloud, О-де-Сен; *Фонтенбло*, Большой Трианон в *Версале*, Мальмезон в Рюэй-Мальмезон, Rueil-Malmaison, О-де-Сен), и отелей (с почти непременным участием Персье и Фонтена). Декоративное убранство интерьеров отличалось роскошью и стремлением к монументализации геометризованных форм, холодному изяществу стилизованного орнамента, в котором особенно заметна множественность источников (помимо классических мотивов — египетские сфинксы, скарабеи, крылатые солнца).

С падением империи (1815) и без того небольшое по масштабам парадное строительство резко сокращается, в основном проводится реконструкция старых зданий. В Париже на площади Бастилии воздвигается мемориальная колонна (1831—40, архитекторы Ж. Л. Дюк, J. L. Duc, 1802—1879, и др.), перестраивается больница Отель-Дьё (1837—49), заканчивается постройка Дворца правосудия (1845, архитекторы Дюк и Ж. Дюбан, J. Duban, 1797—1870), объединившего здания нескольких эпох. Дюбан реконструировал ансамбль Школы изящных искусств, где построил также Музей-библиотеку (начата в 1833).

Ряд типов общественных зданий в 1-й трети 19 в. утрачивает репрезентативные черты, приближаясь к зданиям утилитарного назначения (рынки, больницы, префектуры и т. д.). Основой их планировочной схемы обычно являются корпуса, расположенные вокруг прямоугольного двора, иногда повторенные несколько раз. Как правило, они имеют гладкие стены, иногда рустованные в первом этаже или по углам, окна часто без наличников, иногда полуциркульные, горизонтальные тяги между этажами, аркады на столбах с простыми архивольтами. Таковы крытые рынки Сен-Жермен (1816, архитектор Ж. Б. Блондель), Мадлен — с металлическими конструкциями (1824) и главные винные склады (1811—36) в Париже, Дворец правосудия в Лионе (1836—42, архитектор Л. П. Бальтар, L. P. Baltard, 1764—1846). Строятся также казармы, здания жандармерии, тюрьмы. Утилитарное строительство всё более обособляется в самостоятельную область, где интенсивнее идёт процесс приведения архитектуры в соответствие с требованиями утверждающегося капиталистического общества. Здесь находят применение новые конструкции, наиболее рациональные, экономичные решения, упраздняющие один за другим приёмы классицистической схемы. Всё острее становятся противоречия между классической формой и функциональным назначением

здания, его конструкциями, ускоряющие распад некогда большого стиля и способствующие распространению эклектики. Как реакция на классицизм, оживляются готические традиции, связанные с национальными тенденциями, поддержанными движением романтизма; наряду с этим возникают и другие стилистические течения (неороманское, неоренессансное, романо-византийское), потерявшие связь со строительной основой и существующие лишь в русле стилизаторства, которое к сер. 19 в. становится преобладающей чертой архитектуры.

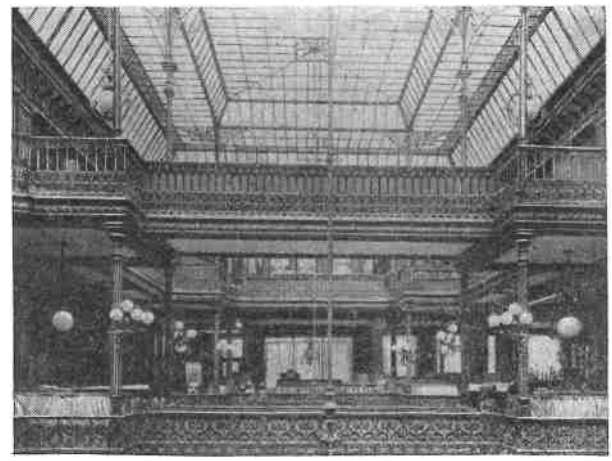
Архитектура 2-й пол. 19—20 вв. Бурное развитие капиталистических производственных отношений во 2-й пол. 19 в. привело к быстрому росту населения и территории городов, возникновению новых социально-экономических проблем градостроительства. Дифференциация форм общественной деятельности потребовала разработки новых типов сооружений для сосредоточения больших масс людей и для технических нужд.

Первостепенное значение в развитии градостроительства имела реконструкция Парижа, который в период деятельности Ж. Э. Османа (G. E. Hausmann, 1809—91), префекта департамента Сены (1853—70), фактически превратился в первую столицу капиталистической Европы. Была создана сеть основных магистралей города (пробито 95 *км* улиц), завершено строительство кольца внешних бульваров, реконструированы Сите и Елисейские поля, Булонский и Венсеннский леса, превращённые в общественные парки, улучшена система водоснабжения и канализации города. Прямолинейные магистрали, проложенные сквозь средневековые и ренессансные кварталы, застраивались однотипными домами, по стилю близкими позднему классицизму. Оставшиеся ветхие трущобы были при этом скрыты доходными жилыми домами, добротные 6—7-этажные фасады которых, с их витринами, «французскими» балконами и мансардами, и теперь ещё составляют солидный и чрезвычайно характерный архитектурный фон современного Парижа. Подобной реконструкции в конце 19 — нач. 20 вв. подверглись многие города Ф.— *Амьен*, *Нант*, *Орлеан*, *Тулуза*, *Монпелье* и др.

Большое значение для развития архитектуры имело происшедшее на грани 18—19 вв. разделение специальностей архитектора и инженера, завершившее эру архитекторов-универсалов, и всё расширяющееся внедрение в строительство чугуна, а затем стекла и стали как материалов для новых видов конструкций. В то время как инженеры-экспериментаторы развивали возможности современной им техники, архитекторы, скованные характерными для эпохи эстетическими представлениями о том, что подлинная красота всегда независима от функциональной и технической целесообразности и зафиксирована в зрелых формах исторически сложившихся архитектурных стилей, одевали новые лёгкие, не загромождающие пространство конструкции в стилизованные одежды прошлого (церковь Сент-Огюстен, 1860—71, архитектор В. Л. Бальтар, V. L. Baltard, 1805—74, Северный вокзал, 1863—64, архитектор Ж. И. Хитторф, J. I. Hittorff, 1792—1867, — оба в Париже). Отсюда двойственность архитектуры 19 в.: с одной стороны — её эклектичность, получившая теоретическое подкрепление в лекциях профессора Ж. Гюаде (J. Guadet, 1834—1908), с другой — новизна пространственного построения и формального выражения. Большинство наиболее значительных сооружений являлось монументальным подражанием готической (церковь Сен-Дени-дел'Эстре в *Сен-Дени*, 1864—67, архитектор Э. Э. *Виолле-ле-Дюк*), пышной ренессансно-барочной (выставочные здания Гран-Пале, 1900, архитекторы А. Деглан, H. Deglane, 1855—1931, и др., и Пти-Пале, 1897—1900, архитектор Ш. Жиро, Ch. Girault, 1851—1932; здание «Гранд-Опера» в Париже, 1861—75, архитектор Ш. *Гарнье*) или несколько более сдержанной классицистической архитектуре (дворец Лоншан в *Марселе*, 1862—69, архитектор Ж. А. Эсперандьё, J. H. Espérandieu, 1829—1874); в некоторых из них даже сочетались разностильные элементы и приёмы (готико-ренессансная ратуша в Париже, 1873, архитектор Т. Баллю, Th. Ballu, 1817—85; романо-византийская церковь Сакре-Кёр, там же, 1875—1919, архитектор П. Абади, P. Abadie, 1812—84). Не только здания общественного назначения, но и частные особняки возводились в стиле средневековых замков и ренессансных дворцов, причём обилие украшений рассматривалось как признак социального благополучия заказчика. Новое рационалистическое направление архитектуры возникло в рамках эклекти-

Т. Баллю. Ратуша в Париже. 1873.

ки в результате долгих поисков и дискуссий. Выразителями этих тенденций были А. Лабруст (H. Labrouste, 1801—75), основавший независимую от Школы изящных искусств архитектурную мастерскую (1830—56), и крупнейший историк, теоретик архитектуры и реставратор Э. Э. Виолле-ле-Дюк. Теоретические труды последнего (1863—1872), отдающие предпочтение конструкциям перед формой, и его практическая деятельность, связанная с пропагандой новых материалов и обновлённым пониманием тектонической сущности готической архитектуры, предвосхитили функционализм и конструктивизм 20 в. Немалую роль сыграл в этом процессе О. Шуази (A. Choisy, 1841—1909), автор книги «История архитектуры», вышедшей в 1898.



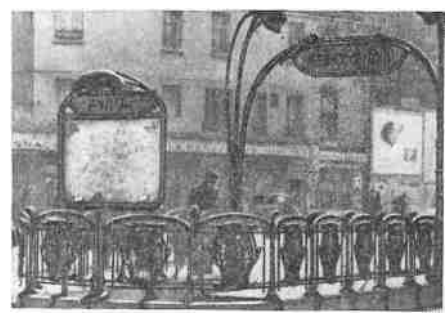
Л. О. Буало, А. Г. Эйфель. Магазин «О-бон-марше» в Париже. 1876. Интерьер.

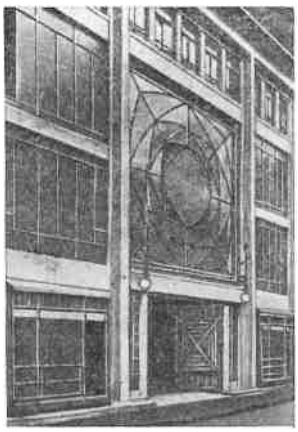
Совершенствование новых конструкций и первые опыты их художественного использования происходят в рамках утилитарного строительства (склады, оранжереи, фабричные корпуса, мосты). Однако постепенное формирование современных архитектурных средств и приёмов протекало главным образом в процессе разработки новых типов общественных сооружений (с 1840-х гг.— крытые рынки, вокзалы, библиотеки; с 1850-х — залы и павильоны для выставок; с конца 1870-х — большие универсальные магазины). В таких зданиях, как парижский центральный рынок (с 1853, архитектор В. Л. Бальтар, разобран в 1970-х гг.), с его расчленяющим, но не загромождающим внутреннее пространство каркасом, или библиотека Сент-Женевьев (там же, 1843—50, архитектор А. Лабруст), с отлитыми в классические формы чугунными колонками, и Национальная библиотека (1861—69, его же), читальный зал и 5-этажное книгохранилище которой отражают принципиально новое отношение к средствам формирования интерьера, металлическая конструкция осмыслена эстетически. Два последних здания одеты всё же в каменную оболочку.

Огромное значение для формирования принципов современной архитектуры имели международные парижские выставки (с 1855). Два сооружения выставки 1889 явились особенно яркими провозвестниками последующего архитектурного развития, характеризующегося возрастанием роли инженерии и влиянием на эстетические качества сооружений самого метода индустриального производства и монтажа строительных конструкций. Это знаменитая Галерея машин в Париже (1885—89, архитектор Ф. Дютер, F. Dutert, 1845—1906; пролёт 115 *м*, не сохранилась), трёхшарнирные металлические арки которой с точечными опорами, сплошное остекление и независимое от каркаса заполнение перевернули классические представления о соотношении несущего и несомого в постройке, и ставшая символом Парижа 300-метровая Эйфелева башня (1887—89) — наиболее известное произведение А. Г. *Эйфеля*, сочетавшее пространственность, «воздушность» силуэта с наглядностью конструктивной логики. Эйфелю принадлежит также большое количество мостов [наиболее известен виадук Гараби (Garabit, Пюи-де-Дом), 1885—88] и первый универсальный магазин «О-бон-марше» в Париже (1876, совместно с архитектором Л. О. Буало, L. A. Boileau, 1812—96), относящийся к типу многоэтажных магазинов с галереями вокруг освещённых верхним светом холлов и металлическим каркасом, получившим ордерно-арочные формы.

А. Г. Эйфель. Виадук Гараби. 1885—88.

Э. Гимар. Вход в метро в Париже. 1900.





О. Перре. Гараж на улице Понтье в Париже. 1906. Разобран в 1960-х гг.

После долгого периода эклектики, борьба с которой началась инженерными исканиями и попытками фантазирования в растительно-орнаментальном декоративном стиле Ар Нуво (Art Nouveau, французское наименование «стиля модерн»; постройки Э. Гимара, H. Guimard, 1867—1942: входы в парижское метро, 1900, жилой дом «Кастель Беранже» в Париже, 1897—98), французская архитектура пришла к нач. 20 в. не только с замечательными достижениями в области металлических конструкций, но и открыла эру полноправного применения железобетона в архитектуре [изобретён садовником Ж. Монье (J. Monier, 1823—1906) в 1849—50]. Промышленная и теоретическая разработка железобетона была начата французскими инженерами (Ф. Куанье, F. Coignet, 1814—88, Ф. Эннебиком, F. Hennebique, 1842—1921, и др. в 19 в.; Э. Фрейсине, E. Freyssinet, 1879—1962, в нач. 20 в.), а эстетическое освоение — французскими архитекторами 20 в. (Т. *Гарнье*, О. *Перре*).

А. Соваж. Жилые дома на улице Вавен в Париже. 1912—13.

Основополагающее значение для развития не только французского, но и европейского зодчества этого времени имели работы Т. Гарнье и О. Перре, двух выдающихся мастеров, нередко именуемых «предтечами современной архитектуры». Проект «индустриального города» Т. Гарнье (1901—04) был, по сути дела, утопическим проектом социального переустройства общества посредством архитектуры. Вместе с тем в нём были впервые сформулированы и многие исходные принципы современного градостроительства: необходимость экономической базы, функциональное зонирование, система общественного обслуживания, разделение пешеходных и транспортных путей, отказ от улиц-коридоров, озеленение территории. При разработке типов зданий в новейших материалах (железобетон, стекло) появились такие стилистические новшества, как плоские крыши и отсутствие украшений. В жилом доме на улице Франклина в Париже, построенном О. Перре (1903), были впервые реально воплощены в архитектуре пластические и пространственные возможности железобетонного каркаса, отделённого от заполнения, и свободное решение плана. Однако все эти работы в своё время не были достойно оценены. Проект Т. Гарнье остался на бумаге, и лишь энтузиазм Э. Эррио, прогрессивного мэра Лиона, привлёкшего Гарнье к перепланировке и застройке его родного города, позволил воплотить некоторые его идеи. Постройки О. Перре, в частности театр Елисейских полей в Париже (1911—13), испугали общественное мнение обнажённостью своих конструкций, несмотря на соответствие их конструктивного построения и общей композиции исконным классическим принципам, которым мастер остался верен и в своих дальнейших работах (церковь Нотр-Дам-дю-Ренси, 1923—25, Национальное хранилище мебели, 1930—35,—оба в Париже). Остались уникальными и такие явления, как смелые складчатые параболические своды ангаров в Орли (1916—24, инженер Э. Фрейсине, уничтожены бомбардировкой в 1944) или жилой дом со ступенчатыми озеленёнными террасами на улице Вавен в Париже (1912—13, А. Соваж, H. Sauvage, 1873—1932) — первая попытка воплотить в жизнь идею города-сада, развёрнутого по вертикали.

О. и Г. Перре. Театр Елисейских полей в Париже. 1911—13.

Несмотря на большой размах строительства, связанный после 1-й мировой войны 1914—18 с восстановлением городов и стремительным разрастанием пригородов, архитектурное движение разворачивалось — особенно на фоне богатой и интенсивной художественной жизни Ф. — чрезвычайно медленно, а градостроительные достижения неизменно ограничивались рамками посёлка или жилого квартала. Веяния рационализма и функционализма, прочно укоренившихся в области инженерных сооружений и промышленного серийного производства (особенно средств транспор-

та), прогрессивные архитектурные начинания в соседних странах лишь в незначительной степени воздействовали на французскую архитектуру. Всё же именно в период между двумя мировыми войнами складываются важнейшие черты новой архитектуры.

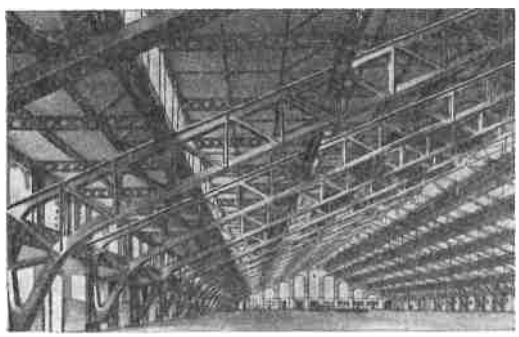
Ш. Э. Ле Корбюзье, П. Жаннере. Вилла Стайн в Гарше. 1927.

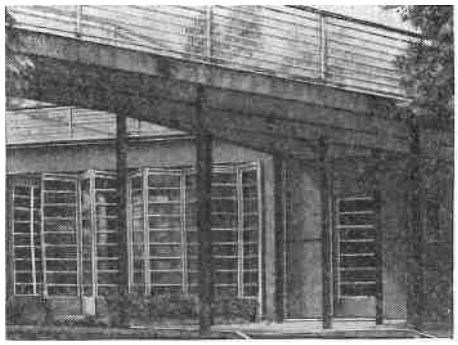
Каркасные конструкции и лёгкое ограждение вместо массивных несущих стен, почти полная независимость планировки этажей от каркаса, свобода в решении фасадов, прорезанных в различных местах той или иной формы проёмами, вместо тяжёлого цоколя редко расставленные столбы, поднимающие здание над землёй и освобождающие весь участок для зелени, проезда или автостоянок, плоские озеленённые террасы вместо крутолобой крыши — эти черты, составляющие содержание знаменитых «пяти принципов современной архитектуры», сформулированных Ш. Э. *Ле Корбюзье* (швейцарцем по происхождению, творчество которого тесно связано с Ф.), означают полный разрыв с традиционными тектоническими представлениями. Масса, солидность, монументальность перестают быть обязательными для всякого претендующего на выразительность сооружения, а в качестве образных характеристик всё чаще начинают выступать лёгкость, ясность и простота.

Важнейшие элементы нового формального языка французской архитектуры, близкого «интернациональному стилю» 1920-х — нач. 30-х гг.,—геометризм объёмов, то упрощённых (группа жилых домов «Сите Сёра» в Париже, 1925—26, архитектор А. *Люрса*), то усложнённых и динамичных [жилые дома, возведённые по проекту Р. Малле-Стевенса (R. Mallet-Stevens, 1886—1945) на улице его имени в Париже, 1926—27], графика плоскостей, строящаяся либо на тонких геометрических соотношениях, либо на противопоставлениях стены, стекла и открытого пространства [фасады вилл в Гарше (Garches, О-де-Сен) и Пуасси (Poissy, в Париже), 1927 и 1929—31, архитектор Ле Корбюзье], раскрытие вовне интерьеров здания посредством горизонтальных окон, протянутых во всю ширину помещений [школа им. К. Маркса, созданная коммунистическим муниципалитетом в Вильжюиф (Villejuif, Валь-де-Марн), 1931—33, архитектор А. Люрса], или посредством сплошных стеклянных витражей (гараж «Марбёф», 1929, архитектор А. Лапрад, A. Laprade, р. 1883, Убежище Армии Спасения, 1932, Ле Корбюзье,— оба в Париже), идущая от кубизма дифференциация точек зрения, выразившаяся в различии фасадов, обусловленном не только эстетически, но и функционально (общежитие швейцарских студентов при парижском университете, 1930—32, архитектор Ле Корбюзье),— таковы примеры новых средств и приёмов архитектуры. Всё же новаторские сооружения остаются единичными на фоне неоклассицистических и эклектических построек (Дворец Шайо в Париже, 1936—37, архитекторы Ж. Карлю, J. Carlu, 1890—1976, и др.).

Достижения архитектуры межвоенного периода не были бы особенно значительными без стремительного натиска идей и революционизирующего значения построек Ле Корбюзье, одного из крупнейших представителей мировой архитектуры. Важнейшим вкладом в развитие мировой архитектурной мысли этого времени были теоретические и методологические работы Ле Корбюзье, в которых автор последовательно разрабатывал свою концепцию. Необходимость архитектурной революции и формирования эстетики, вытекающей из новой техники и машинного серийного производства, он связывает с задачей воссоздания «естественной» среды, отвечающей физическим и культурным потребностям человека, среды, до неузнаваемости искажённой в «машинный век» в странах империализма. Вместе с тем, последовательно и логически мысля, Ле Корбюзье совершил крупнейший шаг, ставший реальным и определяющим для архитектурного процесса 20 в.: он перешёл в своём творчестве от жилой ячейки и архитектуры отдельного здания к градостроительству. Важнейшим его теоретическим детищем в этой области явилась знаменитая «Афинская хартия» (1933), созданная в недрах CIAM (Международные конгрессы по современной архитектуре), в ко-

Т. Гарнье. Бойня в Лионе. 1909—14.



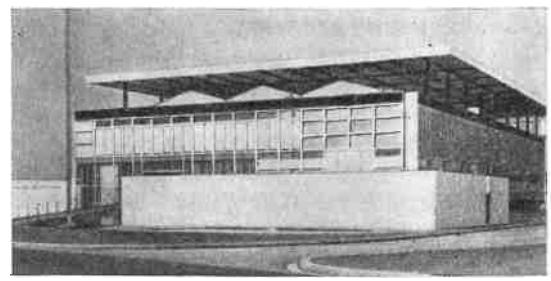


М. Лодс, Э. Бодуэн. Школа в Сюрене. 1932—35.

торой были сформулированы следующие принципы современного градостроительства: отход от коридорной системы улиц, повышение удельной плотности населения путём увеличения этажности зданий (в противоположность Т. Гарнье, который проектировал свой индустриальный город «по горизонтали»), зонирование и озеленение территории, дифференциация путей сообщения, создание системы общественного обслуживания. Теоретические положения Ле Корбюзье, как изложенные в печати (в острой полемической форме), так и воплощённые в постройках, неизменно вызывали возмущение «законодателей вкуса», и с 1933 до послевоенного периода он практически не имел заказов. Однако его проповедь, получившая большой резонанс в других странах, не осталась втуне и во Ф., где позиции рациональной архитектуры постепенно укреплялись.

Ж. А. Пенгюссон. Гостиница «Широта 43» в Сен-Тропезе. 1931—33.

Новые приёмы композиции и оборудования жилища (гостиная в «стеклянном» доме доктора Дальзаса в Париже, 1928—31, архитектор П. Шарро, P. Charrot, 1883—1950), новая пространственная организация общественных зданий [павильонная система загородной школы в Сюрене (Suresnes, О-де-Сен), 1932—35, архитекторы М. Лодс, M. Lods, 1891—1972, Э. Бодуэн, E. Beaudouin, p. 1898)], внимание к вопросам инсоляции и солнцезащиты [гостиница «Широта 43» в Сен-Тропезе, Saint-Tropez, Вар, 1931—33, архитектор Ж. А. Пенгюссон, G. H. Pingusson, 1894—1976)], более широкое применение новых материалов и индустриальных методов строительства [бетон и стеклоблоки в хранилище Национальной библиотеки в *Версале*, 1930—32, архитектор М. Ру-Спиц, M. Roux-Spitz, 1888—1957; сборные элементы в Национальном хранилище мебели в Париже, архитектор О. Перре; навесные панели фасада крытого рынка в Клиши (Clichy, О-де-Сен), 1938, архитекторы М. Лодс, Э. Бодуэн, В. Бодянский, V. Bodiansky, p. 1894], наконец, появление озеленённых жилых комплексов с домами массового типа при смешанной этажности (ансамбль Ла Мюэт в Дранси, Drancy, Сен-Сен-Дени, 1932—35, архитекторы М. Лодс, Э. Бодуэн). Все эти признаки — свидетельство серьёзнейших сдвигов, происшедших с нач. 20 в. в архитектуре.

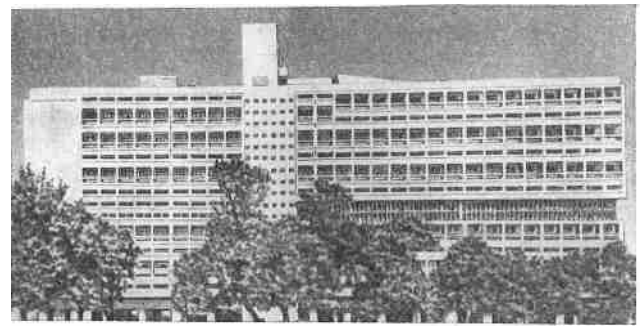


Г. Ланьо, Р. Одижье. Дом культуры в Гавре. 1955—62.

О. Перре. Реконструкция Гавра. Авеню Фоша и церковь Сен-Жозеф. 1947—56.

После 2-й мировой войны, когда Ф. в третий раз за три четверти века (с 1870 по 1945) пришлось заново отстраивать разрушенные города, достигли катастрофической силы жилищная нужда и паралич транспортных артерий, приведшие к кризису крупнейшие города всего империалистического мира. Именно восстановление городов было важнейшей послевоенной задачей, которая решалась на первом этапе (1947—50) в духе исторической реконструкции и сдержанного воспроизведения национальных и местных форм [Амьен,

Эврё (Evreux, Эр), *Тур* и др.; один из лучших примеров — Сен-Мало (Saint-Malo, Иль и Вилен), архитектор Л. Арретш, L. Arretche, 1905—1972], причём разбросанность разрушенных участков сужала градостроительные возможности. Результатом последующих, более концентрированных начинаний явились жилые группы, близкие духу «Афинской хартии» (напр., «Сите Роттердам» в *Страсбуре*, 1952, архитектор Э. Бодуэн).



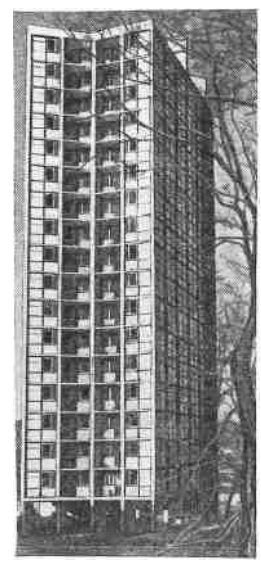
Ш. Э. Ле Корбюзье. Жилой дом в Марселе. 1947—52.

Крупнейшее градостроительное мероприятие нач. 50-х гг. — реконструкция Гавра, приморская часть которого была полностью разрушена во время войны и восстановлена по проекту О. Перре и его помощников. В планировке города воспроизведена классическая схема эспланад и магистралей, пересекающихся на одном уровне. Сборный железобетон был здесь впервые применён в необычайно широких масштабах; сам архитектурный облик жилых ансамблей (напр., «Порт осеан») и общественных зданий (ратуша, 1958; церковь Сен-Жозеф с уходящим ввысь пространством ажурного башенного средокрестия) отличается суховатой рационалистичностью.

Исключительное место в развитии не только жилища, но и важнейших художественных проблем послевоенной архитектуры занял многоквартирный 17-этажный дом, построенный Ле Корбюзье в Марселе из грубого, лишённого отделки железобетона, в котором присущие этому материалу пластические свойства впервые были раскрыты как основа для достижения высокой художественной выразительности и редкой монументальности. Эта «жилая единица» (unité d'habitation, 1947—52), состоящая из 337 двухэтажных ячеек-квартир («immeubles-villas»), объединённых по вертикали, снабжённых системой первичного обслуживания (торговые помещения, детский сад, спортзал) и поднятых на мощные пилоны для освобождения пространства под зданием, завершила тридцатилетние искания мастера в области создания комфортабельной жилой среды, отвечающей требованиям человека в век развитой техники.

Его последующие произведения отражают стремление найти для геометризованной в духе пуризма архитектуры утерянные ею к этому времени качества: напряжённую выразительность, впечатляющую и вместе с тем человечную масштабность, драматизм световой среды, остроту и динамизм пространства. Капелла в Роншане (Ronchamp, Верхняя Сона, 1950—53), с её отштукатуренными набрызгом белыми стенами и железобетонной скорлупой крутой нависающей крыши, поставленная словно необычное астральное тело на зелёном отроге Вогезов, монастырь Ла-Турет под Лионом (1959), сочетающий монументальный массив капеллы с вырастающими на столбах из склона объёмами семинарии, а также широко раскинувшийся пространственный ансамбль Капитолия в Чандигархе (см. *Индия*) выдвинули Ле Корбюзье в число величайших мастеров мирового зодчества. Некогда активный пропагандист, поборник регулярности, прямого угла и каркаса, Ле Корбюзье в 50-х гг. стал создателем архитектурного пространства, подчинённого сложной гармонии иррациональных отношений, облечённого в необычайно пластичные, свободно играющие на свету, мощные архитектурные формы.

А. Сив, М. Ру. Жилой дом в Фирмини-Вер близ Сент-Этьенна. С 1953.



Развитие французского градостроительства в 50-х гг. не было особо интенсивным. Новые города представляли собой единичные явления и были невелики [Муренс (Mourenx, Атлантические Пиренеи) на 25 тыс. жителей при газовом месторождении Лак, 1958—60, архитектор Р. Кулон (R. Coulon, р. 1908) и др.]. Индустриальное жилищное строительство развёртывалось при ранее существовавших промышленных посёлках — Фирмини-Вер (Firminy-Vert, Луара) близ Сент-Этьенна (с 1953, архитекторы А. Сив, A. Sive, М. Ру, M. Roux), Баньоль-сюр-Сез (Bagnols-sur- Cèze, Гар) близ *Авиньона* (1956—1959, архитекторы Ш. Дельфант, Ch. Delfante, р. 1926, Ж. Кандилис, G. Candilis, р. 1913, А. Йозич, A. Josic, р. 1921, Ш. Вудс, Sh. Woods, р. 1923); в основном же оно велось на периферии крупнейших городов и, в первую очередь, вокруг Парижа, где к нач. 60-х гг. были заняты все доступные скупке

и нередко случайно выбранные территории. Возникшие таким образом «большие жилые массивы» («grands ensembles»; около 1958 были разработаны их теоретические основы, напр. дифференцированные по видам обслуживания нормы площади участков) за редкими исключениями были лишены собственной экономической базы, являясь, по сути дела, «городами-спальнями» (Сарсель, Sarcelles, Валь-д'Уаз, 1954—69, архитекторы Р. Буало, R. Boileau, и Ж. Лабурдет, J. Labourdette, 1915—69), и не имели должной планировочной, транспортной и композиционной связи с городом-центром. Наиболее значительное место в них принадлежит домам HLM («Habitation à loyer modere»— «жилище за умеренную плату»), субсидируемым как государством, так и частными фондами.

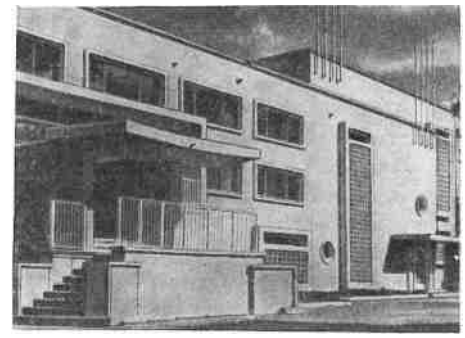
В этих комплексах с особой остротой встала проблема однообразия, возникшая с ростом масштаба строительства и переводом его на индустриальные рельсы. Неизменно применяемый принцип свободной планировки территории, смешанная застройка горизонтальными четырех-, пятиэтажными и башенного типа домами не спасли эти города и районы от безликости и композиционного схематизма (Мант-ла-Жоли, Mantes-la-Jolie, Ивелин, 1959, архитекторы Р. Лопес, R. Lopez, p. 1904, А. Лонжепьер, A. Longepierre; пригород Парижа Масси-Антони, Massy-Anthony, Эссонн, 1959—64, архитекторы П. Сонрель, P. Sonrel, p. 1903, Ж. Дютийёль, J. Duthilleul; Ба-Кудре в Со, Sceaux, О-де-Сен, 1961, архитекторы Э. Бодуэн и др.). Лишь частично привели к желаемым результатам попытки смягчить регулярность при помощи криволинейных форм [змеевидные дома в Ле Куртильер в Пантене, 1959—61, в «Сите де л'абрёвуар» в Бобиньи, Bobigny, 1955—60,— оба Сен-Сен-Дени, архитектор Э. Айо, E. Aillaud, p. 1902] или же внести разнообразие в застройку включением в жилой комплекс необычно скомпонованных детских учреждений [детский сад в Ле Куртильер, архитектор Э. Айо; школа в Баньё (Bagneux, О-де-Сен), 1959—60, архитекторы А. Гомис, A. Gomis, p. 1926, Г. Жилле, G. Gillet, p. 1912], домов культуры (напр., в Гавре, архитекторы Г. Ланьо, G. Lagneau, p. 1915, и др.), торговых и общественных центров, характеризующихся броскими пространственными и колористическими контрастами [в Марли-ле-Руа (Marly-le-Roi, Ивелин), архитекторы М. Лодс, В. Бодянский и др.; в Кретей (Créteil, Вальде-Марн), с 1956, архитектор П. Боссар, P. Bossard, p. 1928]; введением острых силуэтных композиций (напр., килевидная с деревянным покрытием церковь в Марли-ле-Руа, 1966, архитекторы Ж. Л. Люнель, J. L. Lunel, p. 1925, и др.) или объёмов, трактованных в духе геометрической скульптуры (крытый рынок в *Кане*, скомпонованный в едином комплексе с опрокинутым конусом водонапорной башни, 1959, архитектор Г. Жилле, инженер Р. Сарже, R. Sarger; котельная в Баньё, 1959, архитекторы Г. Жилле, А. Гомис, В. Бодянский).

Более эффективными приёмами оказались комплексная живописная группировка многих силуэтных элементов (Баньоль-сюр-Сез), использование характерных особенностей рельефа (Баньё под Парижем), сочетание обоих этих принципов (проект северной урбанизированной зоны под Марселем «ZUP Nord», 1967, архитектор Г. Жилле и др.; проект реконструкции *Гренобля* к зимним Олимпийским играм 1968, архитектор А. Бернар, H. Bernard, p. 1912). В сер. 1960-х гг. появляются крупные жилые районы, архитектурный облик которых непосредственно связан с тенденцией к отходу от системы функционального зонирования и строится на сочетании разновысотного жилья, развитой системы учреждений обслуживания и озеленённых пространств, освобождённых от проездов и автостоянок, перенесённых в подземные уровни (Тулуз-ле-Мирай, новый район *Тулузы* на 100 тыс. жителей, 1960-е гг., архитекторы Ж. Кандилис и др.).

Ж. Дюбюиссон. Общежитие «Кормонтень» в Тионвиле. 1964.

До нач. 1960-х гг. основная масса жилых домов строилась из мелкоразмерных индустриальных изделий с несущими стенами из эффективного кирпича и блоков или с монолитным железобетонным, реже металлическим каркасом. Полносборное домостроение из крупных железобетонных элементов имело ещё ограниченное распространение. Поиски композиции фасадов жилых зданий велись главным образом путём сочетания мелких функциональных элементов с хорошо выявленной конструктивной основой. Здесь вступали в действие характерные для Ф. художественные традиции: в борьбе с механической безжизненностью и упрощённым геометризмом зданий, рождённых многократным повторением однотипных элементов, архитекторы обращались не только к специфическим архитектурным, но и к присущим живописи приёмам. В много-

секционных 15- и 20- этажных домах-пластинах, появившихся в 60-х гг., где не только комната, но и ячейка-квартира сами по себе слишком мелки для того, чтобы служить адекватным масштабным мерилом целого (напр., выстроившиеся в линию 17-этажные дома на плато Дюшер в *Лионе*, 1959—66, архитекторы Ф. Р. Коттен, F. R. Cottin, p. 1915, и др.), в рамках укрупнённой структурной основы, объединяющей целые группы квартир, подоконные, простеночные панели, окна и лоджии компонуются в плоскостные композиции, нередко решённые в выразительном абстрактно-декоративном духе (жилые дома HLM у моста Нёйи или в Баньоле близ Парижа, 1965). Так, несмотря на известную функциональную и формальную ограниченность, нашли в ряде случаев интересное воплощение различные приёмы композиции массового индустриального жилища.



А. Люрса. Зал спорта в Сен-Дени. 1960—61.

Отдельные жилые здания выделяются либо гармоническим сочетанием выразительных ритмов структурной решётки с изысканной цветовой гаммой [общежитие «Кормонтень» в Тионвиле (Thionville, Мозель), 1964, архитектор Ж. Дюбюиссон, J. Dubuisson, p. 1914], либо эффектной пластической разработкой многократно изломанной фасадной плоскости (дом на улице Пирене в Париже, 1966, архитекторы Р. А. Анже, R. A. Anger, p. 1923, А. Пуччинелли, A. Puccinelli, и др.), либо обогащённой пластикой общего, в целом лаконичного объёма (ромбические башенные дома в парке «Иль верт» в Гренобле, 1963—67, архитекторы Р. А. Анже, А. Пуччинелли и др.).

Для строительства общественных зданий и комплексов — школ, колледжей, университетов, домов молодёжи, сооружений для отдыха и спорта — характерны установка на многофункциональное использование и возможность трансформации внутреннего пространства (Дом культуры в Гренобле с кольцеобразной вращающейся сценой, окружающей амфитеатр, 1967, архитектор А. Вожанский, A. Wogensky, p. 1916, и др.), стремление к его органическому слиянию с окружающей средой [Дом культуры и музей в Гавре, 1955—62, архитекторы Ж. Димитриевич, J. Dimitrijevic, p. 1926, Г. Ланьо и др.; плавательный бассейн в Мелёне (Melun, Сена и Марна), 1965, архитекторы А. П. Майар, H. P. Maillard, П. Дюкан, P. Ducamp]. В архитектуре этих зданий широко применяются лёгкие алюминиевые и стальные конструкции (напр., системы Ж. Пруве, J. Prouvé, p. 1901), каркасы с различными типами навесных панелей, внедряются деревянные клеёные арки, рамы, своды и оболочки двоякой кривизны. Разработанная технология гнутья древесины с пропаркой позволила придавать конструкциям самые неожиданные очертания (спортивный зал в *Пуатье*, 1971, архитектор Р. Дюи, R. Dhuit). Всё это во многом способствует разнообразию типов и облика построек.

Архитектура более крупных, уникальных объектов также в большой мере связана с достижениями французской инженерии, продолжающей, как и в 19 в., занимать почётное положение в мире. Инженеры Б. Лафай (B. Lafaille, 1900—55), Ж. Пруве, Р. Сарже добиваются в своих постройках точного соответствия конструкции и пространственно-пластического замысла, не уступая в этом отношении таким крупнейшим мастерам, как П. Л. Нерви (см. *Италия*) и Э. Торроха (см. *Испания*). Железобетонные скорлупы в форме раковин, то распускающиеся венчиком наружу, то обращённые к центру окружности (крытые рынки в Руайане, Royan, Приморская Шаранта, 1956, архитекторы Л. Симон, L. Simon, А. Морисссо, A. Morisseau, инженер Р. Сарже, и в Нантере, Nanterre, О-де-Сен, 1959, архитекторы Ш. Себийот, Ch. Sebillotte, и др., инженер Р. Сарже), монолитные предварительно напряжённые пространственные рамные системы [овальная подземная базилика Пия X в Лурде (Lourdes, Верхние Пиренеи), вмещающая 22 тыс. паломников, 1954—58, архитектор П. Ваго (P. Vago, p. 1910), инженер Э. Фрейсине], наконец, опирающийся на 3 точки один из грандиознейших в современной практике железобетонный свод-оболочка [выставочный зал Национального центра промышленности и техники в Париже (CNIT), пролёт 216 *м*, стрела подъёма 46 *м*, 1958, архитекторы Б. *Зерфюсс* и др., инженер Н. Эскийан, N. Esquillan] во многом обязаны своим впечатляющим обликом оригинальности применённых железобетонных конструкций. Изысканной пластикой форм отличается и овальный в плане стадион парка Депренс в Париже, криволинейные профили опор которого, повторяющиеся в сооружении лишь по четыре раза и рассчитанные на ЭВМ, выполнены из сборного предварительно напряжённого железобетона (1972, архитектор Р. Тайибер, R. Taillibert, p. 1926). О богатстве эстетических возможностей сложных металлоконструкций свидетельствуют как бы чудом уравновешенные параболические ги-

А. Бернар. Дом Радио в Париже. 1959—63. Центральная часть с высотным корпусом.

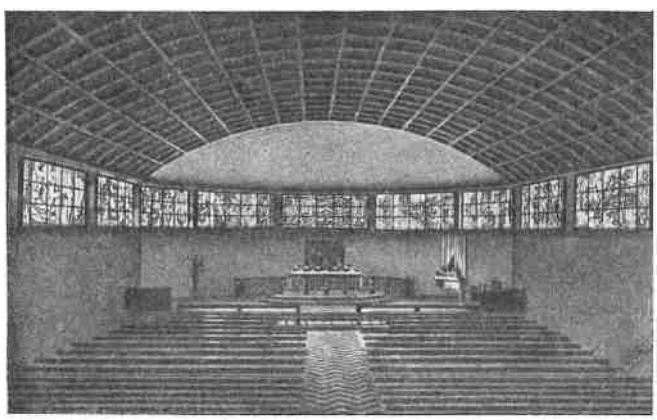
перболоиды французского павильона на Международной выставке в Брюсселе (1958, архитектор Г. Жилле, инженеры Р. Сарже, Ж. Пруве), вантовое, укреплённое на двух железобетонных арках покрытие обширного спортивного «нефа» в Сент-Уэн, Sount-Ouen, под Парижем (1969, архитекторы П. Хазаноф, P. Chazanoff, А. Коп, А. Корр, р. 1914, инженер Р. Сарже), а также создающая ощущение неожиданного простора пространственная структура плавательного бассейна в Булонь-Бийанкур (Boulogne-Billancourt, Сен-Сен-Дени, 1962, инженер С. дю Шато, S. du Château).

Менее эффектны по формам, но не менее значительны по своей роли в развитии архитектуры общественных сооружений У-образное в плане, осенённое вуалью вынесенных на консолях солнцезащитных стёкол здание ЮНЕСКО в Париже, конференц-зал которого перекрыт железобетонными складками переменного сечения [1953—57, архитекторы М. Брейер (см. *США*), Б. Зерфюсс, инженер П. Л. Нерви], и Дом Радио, одетый в сияющий панцирь панелей из штампованного алюминия, литого стекла и чёрно-серозелёной облицовочной плитки-терраццо, укрывающий за концентрическими кольцами общественных и конторских помещений студии записи и чувствительную радио- и телевизионную аппаратуру (там же, 1959—63, архитектор А. Бернар).

Проблемы образной выразительности с особым вниманием разрабатываются в мемориальной и культовой архитектуре. Высокая эмоциональная насыщенность нередко является здесь результатом экспрессивной, театрализованно заострённой пространственной, светотеневой и цветовой композиции (мемориал жертвам фашистских концентрационных лагерей на стрелке о-ва Сите в Париже, 1961, архитектор Ж. А. Пенгюссон; проникнутая духом готической устремлённости ввысь, но современная по конструкциям церковь Нотр-Дам в Руайане, 1954—59, архитектор Г. Жилле, инженеры Б. Лафай, Р. Сарже; церковь Нотр-Дам де Бальмон в Лионе, 1965, архитектор П. Жантон, P. Genton). В ряде случаев художественный образ сакральных сооружений строится в первую очередь средствами изобразительного искусства, а не архитектуры [церковь Сакре-Кёр в Оденкуре (Audincourt, Ду), 1950, архитектор М. Новарина (M. Novarina, р. 1907), мозаики Ж. Р. Базена (J. R. Bazaine, р. 1901), стеклобетонный фриз Ф. *Леже*; церковь Сен-Терез в Рубе (Roubaix, Нор), архитектор Г. Баур (H. Baur), стеклобетонные стены-витражи А. Манесье (A. Manessier, р. 1911), заалтарный гобелен Ж. *Руо*].

1960-е гг. отмечены большими градостроительными проектами, осуществление к-рых приходится в основном уже на следующее десятилетие; проекты эти отвечают общей для 2-й пол. 20 в. тенденции ко всё большей урбанизации, к перерастанию крупнейших городов в экономически связанные агломерации. Цель таких градостроительных начинаний, с одной стороны,— перераспределение мест приложения труда, создание в провинции региональных «центров равновесия» Парижу (Лион, *Бордо*, Марсель, Монпелье, *Сент-Этьенн*), привлечение продолжающего расти столичного городского населения из столицы в провинциальные регионы и из исторически сложившихся городских центров в новые периферийные районы, а с другой стороны,— разработка перспектив развития жизненной среды вплоть до 2000 г. (генпланы Лиона, Гренобля; схемы планировки промышленного района Лилль-Рубе-Туркуэн, приморских зон отдыха Лангедок-Руссильон и Лазурного берега). Решение задачи усматривается в строительстве крупных комплексов многоцелевого назначения и превращения моноцентрической структуры складывающихся агломераций в полицентрическую путём сооружения новых городов.

М. Новарина. Церковь Сакре-Кёр в Оденкуре. 1950. Витражи Ф. Леже.



Центром и лабораторией новых градостроительных решений стал Париж. Генеральная схема планировки и застройки Парижского района (1965) предусматривает полицентрическую организацию парижской агломерации путём строительства ряда новых городов на 300—500 тыс. жителей (строятся с 1968), расположенных на расстоянии 25—50 *км* от центра столицы вдоль избранных осей урбанизации по долинам Нижней Сены, Верхней Сены и Марны, с учётом природных (лесопарки, ландшафтные зоны по рекам) и индустриально-экономических факторов (концентрация промышленности, удобство связей). За пределы города выносятся расширяющиеся производственные предприятия (заводы «Рено», «Симка», «Ситроен», авиационных моторов и др.), университетские факультеты и школы (в Нантере; Орсе, Orsay, Эссонн; Вильтанёзе, Villetaneuse, Сен-Сен-Дени). Центральный рынок, на месте которого с 1968 сооружается новый, в значительной мере подземный общественный центр, вынесен в Рёнжис (Rungis, Валь-де-Марн); вводится в действие аэропорт им. Ш. де Голля в Руасси-ан-Франс (Roissy-en-France, Валь-д'Уаз) с тремя зданиями вокзалов, состоящих из концентрических, свободно просматривающихся разноуровневых пространств, соединённых эстакадами (с 1974, архитектор П. Андрё, P. Andreu, p. 1938). На реконструируемых коренным образом территориях, достигающих 100 *га* и более, совершается переход от чёткого функционального зонирования к сочетанию в едином комплексе жилья, учреждений обслуживания и мест приложения труда.

Новому жилищному строительству, которое в основном субсидируется крупнейшими финансовыми монополиями и представляет объект спекуляции для застройщиков, свойственны сверхвысокие плотности застройки. Ветхие кварталы, заселённые низкооплачиваемыми слоями населения, уступают место скоплениям высотных 30—45-этажных зданий с квартирами люкс и ничтожной долей жилищ HLM. Новая застройка врезается в гущу старой, резко контрастируя с ней по силуэту, по характеру строго геометричных, различающихся лишь трактовкой фасада, гипертрофированных по масштабу объёмов. Таким образом, вместе с экономической меняется также социальная и объёмно-пространственная структура города. Характерными примерами являются крупные комплексы у площади Италии (с 1968, Ателье градостроительного обновления) и «Фронт Сены» (с 1965, архитекторы Р. Лопес, А. Потье, H. Pottier, p. 1912), где жильё преобладает и где ради дифференциации функций по уровням у подножия высотных зданий создана сложная сеть пространственных переходов (оживлённых зеленью, которая, однако, выглядит в своих бетонных чашах как некий отстранённый от человека экспонат), торгово-административный комплекс Мен-Монпарнас, включающий одноимённый вокзал, сухие и лаконичные по абрису 17-этажные, горизонтально вытянутые здания и 58-этажную конторскую башню (1964—73, архитекторы Э. Бодуэн, Р. Лопес, Ж. Дюбюиссон, Л. Арретш и др.); этот комплекс резко нарушил линию городского силуэта, причём с наиболее примечательных видовых точек. Изменению привычного силуэта Парижа способствуют и другие новые высотные здания, рассеянные в застройке (Дворец конгрессов с 30-этажным отелем у Порт-Майо, 1974, архитекторы Г. Жилле и др.; 46-этажный отель «Кеннеди» у Дома Радио, 1978, архитектор А. Ремонде, A. Remondet, p. 1908), иногда в непосредственной близости к историческим памятникам (Факультет естественных наук, 1971, архитекторы Ю. Кассан, U. Cassan, p. 1890, Р. Кулон и др.).

Наиболее значительный из новых парижских комплексов — деловой центр у Дефанс (с 1964, Р. Эрбе, R. Herbé, Б. Зерфюсс, Ж. де Майи, J. de Mailly, p. 1911, и др.), продолжающий на запад главный диаметр Парижа и непосредственно связанный с идеей создания престижной среды для управлений многонациональных фирм, входящих в Общеевропейский рынок. Около 30 конторских башен, равновеликих 30-этажных и более поздних — 45-этажных, теснятся по бокам осевой эспланады и малоэтажных жилых зданий над обширным подземным транспортным узлом и торговым центром. Изысканные по деталям, отвлечённо-элегантные параллелепипеды то светло и легко вырастают в небо, отражаемое их витражами (Тур Нобель, 1966, архитектор Ж. де Майи), то противопоставляют ему свои иссиня-чёрные, словно одетые в броню плоскости гранита и тёмного тонированного стекла (Тур Фиат, 1973, американская фирма «СОМ»). Масштабу гипертрофированных, сконцентрированных, как на нью-йоркском Манхаттане (см. *США*), высотных объёмов противопоставляется нижний уровень малых форм, оживляющих и несколько разнообразящих пространство. Башни Дефанс, как и построенные несколько далее в парке жилые амёбообразные в плане «стволы», как бы случайно проткнутые окошками, выполненные из монолитного бетона и раскрашенные нарочито небрежно в тона, имитирующие природу (землю, деревья, небо с тучами; с 1976, архитектор Э. Айо),— свидетельство повсеместно распространяющихся во Ф. тенденций: слияния архитектуры с дизайном, подмены тектоники как средства формирования образа и масштабности сооружений некоей «суперграфикой».

В центральной зоне Парижа, где выдерживаются сложившиеся высоты застройки, строительство ведётся, как правило, выборочно и с достаточным тактом, хотя фасады новых зданий чаще всего контрастируют с соседними (Дом науки о человеке на бульваре Распай, 1968, архитекторы М. Лодс и др.). Наиболее решительно по этому пути пошли авторы национального Центра искусства и культуры им. Ж. Помпиду (1977, архитекторы Р. Пиано, R. Piano, Р. Роджерс, R. Rogers, английская инженерная фирма «Ове Эрап», Ove Arup). Это вызвавшее ожесточённую борьбу мнений здание культурно-зрелищного и просветительного назначения воздвигнуто среди старой застройки. Его облик формируется высокоиндустриальной технологией (строительной, санитарной, электротехнической и механической), поскольку всё инженерное оборудование и несущие конструкции находятся за пределами остеклённого 6-этажного пространства, допускающего разнообразную трансформацию. В меньшей степени порывает с традиционными средствами архитектура других общественных и жилых комплексов, возведённых на периферии и в пригородах Парижа, хотя их динамичные, пронизанные воздухом структуры нередко выделяются своей оригинальностью (жилая группа Ило Рике, 1977, архитектор М. ван Трек, M. van Treeck; административно-культурный центр имени Жанны Ашетт в Иври-сюр-Сен, Ivry-sur-Seine, Валь-де-Марн, 1972, архитекторы Р. Гайлусте, R. Gailhoustet, Ж. Реноди, J. Renaudie).

В новых районах, строящихся и в других крупнейших городах Ф., неизменно осуществляется, хотя и в различных соотношениях, интеграция жилых, обслуживающих и трудовых функций. Жилая функция преобладает в Нуво-Кретее (Nouveau Creteil) под Парижем (генплан П. Дюфо, P. Dufau, p. 1908; 5-этажные дома HLM на ул. Шере, 1963, архитектор П. Боссар; круглые башни — «кукурузные початки» с балконами растительных очертаний в районе Пале, 1971, архитектор Г. Гранваль, G. Grandval), в районе Гренобль-Эшироль (Grenoble-Echirolles) рядом с Гренобле́м (с 1972, Ателье урбанизма и архитектуры, AUA). Преобладание административно-общественных функций ярко выражено в лионском районе Пар-Дьё, порождённом ориентацией на превращение Лиона в региональную «столицу равновесия» (с 1971, архитектор Ш. Дельфант); центр района отмечен высотной, круглой в плане башней банка Лионского кредита (1977, архитектор А. Коссютта, A. Cossutta), тяжеловесной чашей-аудиторией (1972, архитекторы А. Потье, Ш. Дельфант) и улиткообразной многоэтажной автостоянкой (1972, архитекторы Ш. Дельфант и др.).

Новые города строятся как самостоятельные центры притяжения, в которых предусматривается высокий уровень обслуживания и разнообразие мест приложения труда. Планировка городов вокруг Парижа (Эври, Evry, Эссонн; Марн-ла-Валле, Marne-la-Vallée, Сен-Сен-Дени, Валь-де-Марн и Сена и Марна; Мелён-Сенар, Melun-Sénart, Сена и Марна и Эссонн; все — с 1968), Водрёй, (Vaudreuil, Эр, близ Руана, с 1973, Ателье де Монруж, Atelier de Montrouge) и др. строится по т. н. открытой схеме, предусматривающей возможности постепенного развития и роста; для них характерно чёткое разделение автомобильных и пешеходных пространств, наличие общественных эспланад, площадей, получающих многозначительное наименование «форума» или «агоры», рассчитанных на формирование жизненной среды, создающей условия для деятельного отдыха и развлечений жителей. Так, в Эври — наиболее продвинувшемся в строительном плане из новых городов, где 3—5-этажные жилые дома первых микрорайонов образуют пирамидообразные «кластеры» (как бы скопления самостоятельных объёмных элементов; 1972, архитекторы М. Андро, M. Andrault, p. 1926, П. Пара, P. Parat, p. 1928, и др.), освещённая верхним светом крытая агора, к которой примыкают торговый центр, аудитории, конторы, здания городской администрации, объединена с пространством микрорайонов как бы своеобразным архитектурно-пространственным сценарием, развёртывающимся в разных уровнях и предусматривающим разнообразие точек зрения.

Стремление ко всё большему разнообразию облика комплексов и отдельных зданий, особенно характерное для 70-х гг., реализуется в использовании пирамидальных уступчатых силуэтов [напр., пансионаты в туристическом комплексе Ла-Гранд-Мот (La-Grande-Motte, Эро), с 1965, архитектор Ж. Балладюр (J. Balladur); жилые дома в Обервилье (Aubervilliers, Сен-Сен-Дени), 1970, архитекторы Ж. Калиш (J. Kalisz), Ж. Перротте (J. Perrottet)], в сочетании их с криволинейностью как бы разлинованного балконами фасада [гостиницы в Марина-Бе-дез-Анж (Marina-Baie-des-Anges, Приморские Альпы), с 1970, архитекторы М. Маро (M. Marot), А. Минангуа (A. Minangoy)], в дифференциации формы и абриса прорезных сборных панелей, образующих фасад (Ла-Гранд-Мот; жилые дома-башни «Лез оризон» в *Ренне*, 1971, архитектор Ж. Майоль, G. Maillols), в противопоставлении глади фасада повторяющейся ритмике узора лоджий [жилые дома HLM на улице Камбре в Париже, 1969, архитектор А. Коке (A. Coquet) и др.], в изысканно-ритмическом сочетании повторяющихся сборных горизонтальных и вертикальных элементов — как на плоскости фасада (Коллеж Станислава в Париже, 1968, архитекторы Ж. Барж, J. Barge,

р. 1904, и др.), так и в строении объёмов (жилые дома HLM в Эпине, Epinay, 1970, архитекторы М. Андро, П. Пара и др.), в выделении «кубистически» выявленных строительных элементов при прямоугольной конфигурации здания [гостиница в Валь-Кларе (Val-Klaret, Савойя), 1972, архитектор Ж. С. Бернар (J. S. Bernard); туристический комплекс в Пор-Лёкат-Баркарес (Port-Leucate-Barcarès, Восточные Пиренеи), 1972, архитекторы Ж. Кандилис и др.].

В 70-х гг. архитектурные образные средства особенно широко дополняются (а иногда и подменяются) живописными и графическими: используется крупноплоскостная раскраска скромных по композиции фасадов [синусоидальные в плане дома HLM в Гриньи (Grigny, Эссонн), 1970, архитектор Э. Айо; жилые дома в Гренобль-Эшироль], откровенно иллюзорные изображения архитектурного пространства (на торцах жилых домов в Нуво-Кретее, Водрёе, Ла-Гранд-Борн в Гриньи и др.); в некоторых случаях здания прямо трактуются как объекты дизайнерского творчества (Фонд Вазарели, в *Экс-ан-Прованс*е, где панели павильонов расписаны цветными кругами). Крупномасштабные шрифт и графика всё чаще применяются с целью информации и получают роль значимых художественных деталей (торговые центры близ *Реймса*, 1969, в Сансе, 1970, оба — архитектор К. Паран, C. Parent, р. 1923).

Особое внимание уделяется созданию созвучной человеку среды, будь то в небольших посёлках, в городе или в зонах отдыха, для которого строятся многочисленные приморские и высокогорные комплексы. Выразительность городской среды всё чаще становится объектом проектирования не только архитекторов, но и живописцев, графиков, скульпторов, дендрологов, мастеров ландшафтной архитектуры, дизайнеров. Учитывается изменение ракурсов при движении, особенно при подъёме и спуске на другой уровень, обыгрываются точки зрения с лестниц, мостков, амфитеатром расположенных ступеней, из окон. Поверхности между зданиями нередко перестают рассматриваться как плоскости, но расчленяются мощением, криволинейными ступенями (школьный комплекс в Орлеан-ла-Сурсе, Orleans-la-Source, Луаре, 1969, архитекторы М. Андро и П. Пара), буграми (Ла-Гранд-Борн в Гриньи), целыми пригорками («Искусственные Альпы» в Гренобль-Эшироль, мастер ландшафтной архитектуры Куражу, Courajou). Центры композиции дворового или внутриквартального пространства в целях его индивидуализации зачастую получают мозаичное покрытие, расчленяются бассейнами, малыми архитектурными формами, причудливой декоративной скульптурой (Пор-Лёкат-Баркарес). Как в архитектуре самих зданий, так и в благоустройстве происходит, таким образом, интеграция искусств, нередко заметно стремление уйти от тектонической обусловленности построения объёмов к лишённому масштабной характеристики дизайну. В целом же французская архитектура 70-х гг. характеризуется той же убедительностью и сдержанной элегантностью, которые свойственны лучшим образцам и других отраслей французской художественной культуры.

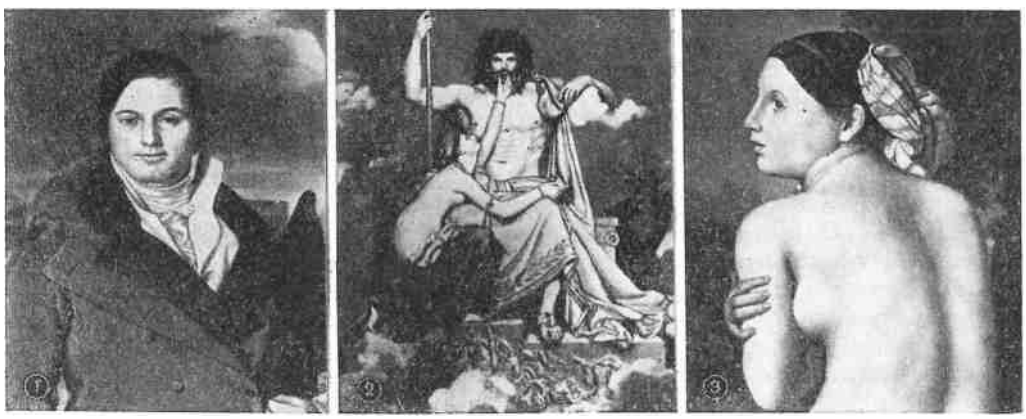
Изобразительное искусство. В нач. 80-х гг. 18 в. ведущим направлением в искусстве Ф. становится революционный классицизм, зародившийся в недрах демократической культуры третьего сословия, воспринявший культ разума и естественного чувства рационалистической философии 18 в. и провозгласивший прежде всего общественно-гражданскую функцию искусства. Идеал художника этого направления — художник-борец, который своими творениями утверждает «свободу, равенство и братство», выступает за новый, справедливый социальный порядок, за искусство, воспитывающее высокие моральные качества и добродетели, чувства гражданственности и патриотизма. Признанным лидером и основоположником этого направления стал живописец и общественный деятель Великой французской революции Ж. Л. *Давид*. Античность он воспринял как пример гражданственности художественного творчества, в античной истории его привлекают образы героев, силою разума подчиняющих свои чувства и страсти служению общественному долгу («Клятва Горациев», 1784, «Ликторы приносят Бруту тела его сыновей», 1789, оба — Лувр, Париж). Обращение к античности было для Давида средством решения насущных задач времени, поэтому в проникнутые героикой годы революции переход к современной тематике был для него закономерным («Смерть Марата», 1793, Музей современного искусства, Брюссель). Пластический язык этих произведений отличается подчёркнуто рационалистическим характером: в лаконичной композиции господствуют принципы равновесия и симметрии, рисунок становится чётким и графичным, колорит суровым и сдержанным, лепка форм скульптурной. Величавые позы, торжественные жесты, чеканные, строгие ритмы, словно литые строфы классической латыни, подчиняют себе весь строй произведения. В 1780—90-х гг. Давид создал ряд портретов, в которых подчёркивается социальная сущность модели, воплощаются представления о волевом и деятельном человеке (портрет врача А. Леруа, 1783, Музей Фабра, Монпелье). Дальнейшие работы Давида в этой области прокладывают путь романтическому и реалистическому портрету 19 в.

Наряду с революционным классицизмом в годы революции большой популярностью пользовались массовые формы искусства, носившие сатирический и агитационный характер (лубок, карикатура, оформление массовых революционных праздников). В 1793 приказом Конвента была упразднена Королевская академия живописи и скульптуры и вместо неё создано «Общество содействия прогрессу наук и искусства». Наиболее революционно настроенные художники объединились в «Народном и республиканском обществе искусств».

После поражения революции классицизм утрачивает свою социальную направленность. Лишённая былого революционного пафоса историческая картина превращается в репрезентативные, велеречивые, огромных размеров полотна, в период империи Наполеона I призванные прославлять личность императора («Коронование Жозефины» Давида, 1805—07, Лувр, Париж). С разрушением философских и моральных основ, определявших стилистический язык классицизма, самый этот язык после крушения наполеоновской империи оказался непригодным для решения новых задач. Уже у А. Л. Жироде-Триозона (A. L. Girodet-Trioson, 1767—1824) холодные академические средства выражения приходят в противоречие с тем чувством неистового напряжения, которое хочет выразить художник. Ф. *Жерар* пытался приложить к романтическим темам живописный язык и приёмы классицизма. В батальных произведениях А. *Гро* острота сюжетов, драматические контрасты и живописные эффекты разрушают каноны классицистической картины, но нередко их героическая патетика оборачивается ложным пафосом и некоторой идеализацией Наполеона I («Наполеон в госпитале чумных в Яффе», 1803—04, Лувр, Париж). В творчестве П. *Прюдона* черты позднего классицизма сочетаются с интимностью, грацией и живописной мягкостью, унаследованными от искусства 18 в., но в ряде произведений, проникнутых экзальтацией или сентиментальностью, Прюдон предвосхищает настроения, свойственные романтическому направлению («Правосудие и Возмездие, преследующие Преступление», 1808, Лувр, Париж).

А. Гро. «Наполеон в госпитале чумных в Яффе». 1803—04. Лувр. Париж.

Размежевание направлений в живописи происходит в первые десятилетия 19 в. Традиции академической школы были продолжены Ж. О. Д. *Энгром*. Художник большого таланта, Энгр в своих композициях на религиозные, аллегорические и мифологические сюжеты упорно стремился к воплощению прекрасного гармонического идеала, не запятнанного суетностью современности. Большинству этих произведений свойственны рассудочный и статичный образный строй, виртуозное профессиональное мастерство, культ линейного начала. Вместе с тем Энгр сыграл двойственную роль в развитии французского искусства. Отточенное изящество, художественная завершённость, стремление к гиперболе наблюдаются во многих ранних его работах («Большая одалиска», 1814, Лувр, Париж). Но с наибольшей полнотой отступление от классицистических принципов выразилось в портретах Энгра, в том числе в многочисленных рисунках с натуры. Элегантная отточенность линий, блистательный артистизм в отдел-



Ж. О. Д. Энгр. 1. Портрет Ж. А. Мольтедо. Около 1811. Метрополитен - музей. Нью-Йорк. 2. «Юпитер и Фетида». 1811. Музей Гране. Экс-ан-Прованс. 3. «Купальщица». 1807. Музей Бонна. Байонна.

ке деталей сочетаются в них с исключительной остротой наблюдения (портрет Л. Ф. Бертена, 1832, Лувр, Париж).

В период Реставрации и Июльской монархии в упорной борьбе с догматизмом и отвлечённым рационализмом официального искусства академического классицизма складывалась романтическая школа. Романтизм, пришедший на смену идеологии Просвещения, был порождён разочарованием, неудовлетворённостью историческими результатами Великой французской революции и буржуазного прогресса в целом, которые «оказались злой, вызывающей горькое разочарование карикатурой на блестящие обещания просветителей» (Ф. Энгельс). Выражая протест против угнетения и реакции, отдельные художники оказались прямо или косвенно связанными с социальными и национально-освободительными движениями 1-й пол. 19 в. и нередко поднимались до подлинной революционности. Отсюда действенный характер романтизма во Ф. В то же время разлад между идеалом и реальностью вызывал горькую насмешку над несоответствием мечты и действительности, восхищение стихией природы, перенесение на неё чувств и переживаний героя, тяготение к далёкому от современной цивилизации, часто экзотическому укладу жизни, обращение к религии, истории, фольклору, к произведениям Данте, У. Шекспира, Дж. Г. Байрона, И. В. Гёте — создателям ярких и сильных образов и мятежных характеров. Классицистическому «подражанию природе» и следованию античным образцам романтики противопоставили принцип преображения реальности, творческую активность художника, создающего новую, прекрасную и истинную реальность. Романтики решительно реформируют живописно-художественные средства. Они динамизируют композицию, объединяя формы бурным движением, используя яркий насыщенный колорит, основанный на контрастах света и тени, тёплых и холодных тонов, сверкающую и лёгкую, нередко обобщённую манеру письма. В творчестве основателя романтического движения Т. *Жерико* ещё сохраняется тяготение к обобщённо-героизированным образам классицизма, но впервые во французском искусстве здесь выражены присущие романтизму черты протеста против окружающей действительности и экспрессивность изображения событий современности, которые в его произведениях превращаются в своеобразное воплощение трагедии современной Ф. («Плот Медузы», 1818—19, Лувр, Париж). Глубокие переживания, подчас разрушительное действие человеческих страстей (серия портретов душевнобольных) Жерико выражает динамикой композиции, энергичной манерой письма, напряжёнными контрастами света и тени. В поздних работах Жерико безжалостно правдивое обнажение социальных контрастов, внимание к будничным мотивам («Большая и малая английские сюиты», 1820—21) предвосхищают поиски мастеров реалистического направления сер. 19 в. Дальнейшее развитие принципы романтизма получают в творчестве Э. *Делакруа*. Ощущение сопричастности к великим историческим событиям, изменяющим лицо мира, породило пафос и драматический накал его произведений, сделало Делакруа ярчайшим выразителем прогрессивных, а в ряде работ и революционных тенденций романтической школы. Гражданственность позиции, эмоциональность образов, гуманистический пафос, дух активного протеста и борьбы пронизывают уже первые произведения Делакруа («Резня на Хиосе», 1823—24, «Смерть Сарданапала», 1827,— оба Лувр, Париж). Страстное, взволнованное искусство Делакруа потребовало новых форм выражения: цвет приобретает активную эмоциональную выразительность, подчёркивается богатство рефлексов, контрасты дополнительных тонов словно воспламеняют красочный слой, в котором ощущается темпераментное движение кисти. Живописной фактуре созвучны свободная и динамичная композиция, энергичный и экспрессивный рисунок, стремительные ритмы. Синтеза

Т. Жерико. «Бег свободных лошадей в Риме». 1816—17. Лувр. Париж.

Э. Делакруа. Автопортрет. Около 1838. Лувр. Париж.

Пейзаж барбизонской школы. 1. Т. Руссо. «Рынок в Нормандии». Около 1832. 2. Ж. Дюпре. «Пейзаж с коровами». 1850-е гг. (Оба — Эрмитаж, Ленинград.)

героической действительности и символики, прекрасной романтической мечты о свободе он достигает в картине «Свобода на баррикадах» («Свобода, ведущая народ», Лувр, Париж), начатой в грозные дни июля 1830.

Идеализация далёких от современной действительности явлений, подчёркнутый индивидуализм мировосприятия романтиков нередко переходили в трагический пессимизм. Консервативные тенденции романтизма, порой приводившие к открытому восхвалению религии и монархии, нашли проявление у Э. Деверия (E. Devéria, 1808—65), А. Шеффера (A. Scheffer, 1795—1858) и др.

Романтизм определил основное направление поисков в искусстве Ф. 1-й пол. 19 в., но уже к концу 1830-х гг. он в значительной степени исчерпал свой боевой заряд. Действительность поставила перед искусством проблемы, требующие социальной оценки, которые невозможно было разрешить с позиций романтического мироощущения. Произошли дальнейшая дифференциация и размежевание художественных направлений. Официальное искусство представляли многочисленные художники, придерживавшиеся «золотой середины» и эклектически соединявшие романтические принципы с академизмом, трактовавшие романтическую тематику в поверхностно-эффектном салонном и академическом духе. В ложноклассическом духе работал Т. Кутюр (T. Couture, 1815—1878), салонно-театральная композиция которого «Римляне времён упадка» (1847, Лувр, Париж) вызвала восторг зрителя-буржуа. Большим успехом у правящих кругов и буржуазной публики пользовались парадные, полные поверхностных романтических эффектов и натуралистических деталей полотна Ораса *Верне*, прозаически-буднично трактующие исторические события, поверхностные, но полные внешних эффектов и точных бытовых деталей мелодраматические исторические картины П. *Деларош*а и жанровые картины из быта минувших эпох Э. *Месонье*.

Кроме поздних романтиков (Т. *Шассерио* и др.), в творчестве которых нередко проявляются реалистические тенденции (А. *Декан*, Н. Т. Шарле, N. T. Charlet, 1792—1845), обезличенному официальному искусству в конце 1830-х—начале 1840-х гг. противостоят мастера реалистического направления, стремившиеся изображать окружающую жизнь. Завоевания реализма как художественного направления во многом связаны с пейзажем. Отталкиваясь от идей просветителей 18 в., проповедовавших культ естественного человека, живущего в тесном общении с природой, от идей романтиков, привлёкших внимание к проблеме национального своеобразия (в т. ч. и к родной природе), пейзажисты 1830—50-х гг. утверждали эстетическую ценность неприхотливых мотивов родной природы, реальность окружающего мира. Путь реалистическому пейзажу открывают изображения обыденной природы, исполненные Ж. *Мишелем*. Близкие романтизму, они вместе с тем отличаются конкретностью мотивов (гл. обр. окрестности Парижа) и жизненной правдивостью в воплощении состояний природы. Подлинный расцвет национального пейзажа в 1830—1860-х гг. связан с творчеством мастеров т. н. барбизонской школы (от селения Барбизон, Barbizon, близ *Фонтенбло*, в окрестностях Парижа). Барбизонцы (Т. *Руссо*, Ж. *Дюпре*, Н. В. *Диаз* и др.) открыли красоту сельской Ф., простой, обжитой и благожелательной к человеку природы. Конкретность мотива сочетается у них со стремлением к изображению многообразных состояний природы, к пленэру, художественному обобщению. Картины барбизонцев композиционно уравновешенны, тональная живопись обогащается эффектами света и цвета. Интерес к различным состояниям атмосферы, фиксации световоздушной среды свойственны произведениям позднего предста-

вителя барбизонцев — Ш. Ф. *Добиньи*. Близок к барбизонцам К. *Труайон*, писавший в основном домашних животных на фоне пейзажа. Особое место в развитии французской пейзажной живописи занимает современник барбизонцев К. *Коро*. Глубокая одухотворённость его пейзажей, фиксирование изменчивых состояний природы сообщают его полотнам оттенок задумчивости и нежности, беспокойства и тревоги, мечтательности или спокойной созерцательности. С помощью валёров Коро создаёт ощущение вибрирующей воздушной среды, что предвосхищает поиски импрессионистов. В то же время чёткая композиционная построенность пейзажей и фигурных композиций связывает творчество Коро с традицией классицистического пейзажа.

Стремление к искренности и правде в искусстве в 1830—50-х гг. завоёвывает и др. жанры. Обращение к современности и её критическая оценка, конкретный анализ социальных явлений приобретают глубокий общественный смысл, становятся орудием борьбы с существующим строем; связь художников реалистического направления с передовыми демократическими движениями современности является закономерной. Это в значительной степени объясняет ту неприязнь официальных кругов, тот накал борьбы, который разгорается вокруг нового направления, тот шквал враждебной критики, который обрушивается на его лидеров. В 1830—40-х гг. острая социальная и политическая направленность искусства особенно ярко проявилась в графике О. *Домье*, сотрудничавшего в оппозиционных сатирических журналах «Карикатюр» («Caricature») и «Шаривари» («Charivari»). В литографиях Домье гротеск становится средством обличения бездарности, своекорыстия, жестокости и лицемерия правящих кругов («Законодательное чрево», 1834). Сатира Домье обращена не только против отдельных лиц. Революция 1848, события франко-прусской войны 1870—71, Парижская Коммуна 1871 находят в его произведениях горячий отклик. Надежду Ф., её моральную силу художник видит в простых людях, рабочем классе и демократической интеллигенции. В то же время в сериях литографий, рисунков, скульптур он проявил себя и как насмешливый обличитель буржуазных нравов, и как тонкий лирик. Домье обогатил технику литографии, насытив её динамикой, светом и воздухом; сочный бархатистый штрих, острая выразительная линия являются его главными средствами. В его картинах возвышенное переплетается с низменным, гротеск уживается с величественным, простонародные образы обретают черты монументальности и героизма. Свобода письма, смелое художественное обобщение, экспрессивный динамический мазок, резкие контрасты света и тени, энергичная, эмоционально насыщенная линия сообщают его картинам большую пластическую и живописную силу.

Интерес к современной действительности характерен для графических работ П. *Гаварни*, социально заострённым сценам из лондонской жизни Г. *Доре*, широко известного своими романтически-эффектными иллюстрациями. Своеобразный вариант позднего романтизма сложился в гра-

Французская графика середины 19 в. 1. Гранвиль и Э. Форе. «Франция, отданная на растерзание воронам всех сортов». 1831. 2. П. Гаварни. «Искусительница». Середина 19 в. 3. О. Домье. «„Робер Макер" — биржевой игрок». 1837. (Все — литография). 4. О. Домье. «Защитник». 3-я четверть 19 в. Акварель. Частное собрание.

А. Л. Бари. «Лев со змеёй». Бронза. 1833. Парк Тюильри. Париж.

фическом творчестве *Гранвиля*, полном гротескной, неистощимой по изобретательности и нередко остросатирической фантастики.

В скульптуре 1-й пол. 19 в. романтические тенденции проявились слабее, нежели в живописи. Отход от статичности классической композиции, стремление запечатлеть действие героя, тревожную атмосферу времени заметны в портретных бюстах и многочисленных медальонах с портретами выдающихся современников *Давида д'Анже*. Революционная сущность романтизма выражена в творчестве Ф. *Рюда*. В его рельефе «Марсельеза» на триумфальной арке на площади Звезды (ныне площадь де Голля) в Париже (камень, 1833—36) впервые в истории мировой пластики прозвучала новая тема революции, для выражения которой динамизм форм, контрасты светотени, усиливающие эмоциональный накал произведения, потребовались как важнейшие элементы художественного языка. Принципиально новым явилось и композиционное решение: классицистической строгой уравновешенности форм противопоставляется принцип динамического равновесия движущихся масс. В более позднем произведении — памятнике маршалу Нею (бронза, 1852—53) на площади Обсерватории в Париже Рюд новаторски решает проблему движения: скульптор придаёт всей фигуре ощущение особой энергии, делает её подвижной. Следующий этап в развитии пластики романтизма связан с творчеством анималиста А. Л. *Бари*. Яростная борьба в мире природы выражается им динамичной композицией, пластической энергией изображаемых им животных, подчёркнуто резкой трактовкой форм.

Демократизм и осознанная социальная направленность являются характерными особенностями реализма 19 в. Революция 1848 выдвинула на арену мировой истории новую социальную силу — пролетариат и оказала значительное воздействие на развитие всей духовной культуры того времени, способствуя её демократизации. В сер. 19 в. изображение людей труда занимает значительное место в искусстве. Обыденность сюжета не означала измельчения или обеднения содержания — пафос творчества художников направлен на утверждение эстетической ценности явлений окружающего мира. Это обусловливает интенсивное развитие бытового жанра, однако значительно переосмысленного по сравнению с прошлыми эпохами. Шире становится тематика, включающая в себя эпизоды баррикадных боёв, сцены труда, картины из жизни самых различных слоёв общества. Здесь выдающееся место принадлежит О. Домье («Семья на баррикаде», Национальная галерея, Прага; многочисленные варианты «Прачки» и др.). Меняется сам подход к теме: художник утверждает значительность привычных, ничем не примечательных событий, изображая их столь же масштабно, с таким же размахом, что и прежние героические эпопеи, словно убеждая зрителя, что строить дороги, сеять хлеб столь же достойно, сколь совершать героические подвиги. Отсюда и основные особенности бытового жанра 1850—60-х гг.— героизация образов простых людей, эпичность, утверждение значительности обычного, острота социальной характеристики. Черты нового художественного мировоззрения особенно ярко проявились в творчестве лидера французских реалистов Г. *Курбе*. Похороны в родном городке живописца Орнане Курбе превращает в грандиозную эпопею, бытописующую французскую провинцию конца 1840-х гг. («Похороны в Орнане», 1849—50, Лувр, Париж), а «Дробильщики камня» (1849, картина не сохранилась) воспринимается как гимн рабочему труду. Живописный язык Курбе, отвечая его стремлению говорить правду (хотя в отдельных произведениях он не избежал влияния господствовавшего салонного искусства), прост, подчас резок. Его композиции устойчивы, несколько статичны, формы подчёркнуто материальны, трёхмерны, объёмы весомы и зримы, колорит сдержан и строг. Стремясь «передать нравы, идеи, облик своей эпохи», Курбе ведёт борьбу на переднем крае художественного фронта. Борьба за реализм выходит за рамки собственно художественных проблем, обретает мощный общественный резонанс, превращаясь в фактор социальной и политической борьбы. В период Парижской Коммуны Курбе выступил не только как художник, но и как её активный политический деятель.

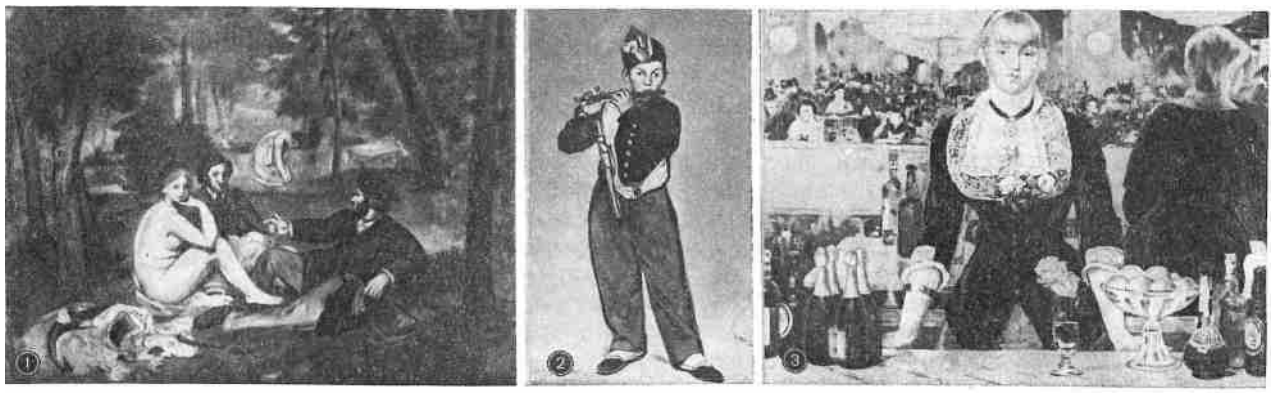
Главной темой творчества Ж. Ф. *Милле* стала жизнь крестьянина. Эстетически осмысляя его бытие, Милле с упорством хлебопашца поднимает огромный, почти невозделанный пласт новой тематики. Художник видит деревню не глазами наблюдателя, а как непосредственный участник, как член большой народной семьи. Высокие нравственные критерии, симпатия и соучастие, простота и поэзия правды определяют существо творчества Милле. Героизация образа человека труда объединяет, при всём индивидуальном различии, творческие поиски Домье, Курбе и Милле.

Официальным стилем Второй империи и периода после падения Парижской Коммуны 1871 было салонное искусство художников-академиков: А. В. Бугро (A. W. Bouguereau, 1825—1905), А. Кабанеля (A. Cabanel, 1823—89) и др. Внешне эффектные, театральные, выполненные ремесленно-технически виртуозно, их картины в то же время присваивали открытия и достижения передовых направлений, опошляя и духовно обедняя их и низводя до уровня вкусов своего потребителя. Всякое проявление творческой оригинальности подвергалось беспощадной травле.

В 1860—80-х гг. искусству салонов противостояло творчество художников, продолжавших традиции реалистического искусства 1830—40-х гг. (Ж. Ф. *Базиль*, А. И. *Фантен-Латур*, Ж. *Бастьен-Лепаж*, Л. Лермит, L. Lhermitte, 1844—1925, пейзажист Э. *Буден* и др.). Продолжение традиций демократизма, стремление к правде в их произведениях не подкреплено, однако, высоким чувством гражданской ответственности, социальной ангажированности, которые отличали картины реалистов сер. 19 в.

Реалистические новаторские искания Э. *Мане* выдвигают его в центр развития художественной жизни Ф. 1860—80-х гг. На него же обрушивается и главный удар приверженцев салонного искусства. В нач. 1860-х гг. Мане переосмысливает композиционные и живописные приёмы мастеров 16—18 вв. применительно к современной жизни («Олимпия», «Завтрак на траве» — оба 1863, Музей импрессионизма, Париж), а в конце 1860-х — 70-е гг. обращается к современной тематике, пишет сцены Гражданской войны 1861—65 в США, расстрела парижских коммунаров, придавая им политическую направленность. Мане решительно обновляет бытовой жанр. В сценах городской жизни он стремится уловить живые искры поэзии. От уравновешенных, «картинных» композиций, скульптурной лепки форм, чёткого рисунка и гладкой манеры письма Мане переходит к более светлым, «импрессионистическим», наполненным воздухом и светом полотнам, написанным широкой кистью, крупным, ясно читающимся мазком, фрагментарной композиции, подчёркивающей «выхваченность» сцены из жизни и в то же время утверждающей вечность самого потока бытия. Таков искрящийся, свежий, утверждающий красоту мира «Бар в „Фоли-Бержер“» (1881—82, Институт Кортолда, Лондон) и др. произведения этого периода. В портретах Мане человек показан в единстве с определённой средой, в той или иной жизненной ситуации (портрет Э. Золя, 1868, Музей импрессионизма, Париж). Мане явился одним из создателей нового течения французской живописи — импрессионизма, восставшего против официального академического искусства. Развитие импрессионизма и его расцвет приходятся на конец 1860-х — нач. 80-х гг. Импрессионисты (от французского impression — впечатление) утверждали новый метод видения мира, основанный на непосредственном зрительном впечатлении, наблюдении природы. В полотнах импрессионистов мир предстаёт в своём вечном движении, природа — многоликой и прекрасной в своих бесконечных превращениях. Главное внимание они сосредоточили на цвете и свете как наиболее изменчивых и преходящих элементах реального мира. Этим объясняется их повышенный интерес к явлениям световоздушной среды, различным состояниям атмосферы, цветовым проблемам, к изучению взаимосвязи соседствующих тонов, закону рефлексов, «открытие» цветоокрашенных теней. Отсюда отказ от сюжета в традиционном смысле в пользу мотива. Новые задачи вызвали к жизни целую систему новых живописных приёмов: работа на открытом воздухе, создание серии произведений на один сюжет, подчёркнутая «случайность» композиционного решения (конечно, понятая не в букваль-

Э. Мане. 1. «Завтрак на траве». 1863. 2. «Флейтист». 1866. 3. «Бар в „Фоли Бержер“». 1881—82. Институт Кортолда. Лондон. (№№ 1, 2 — Музей импрессионизма, Париж.)



О. Ренуар. «Нагая женщина, сидящая на кушетке». 1876. Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва.

ном смысле, а как художественный принцип), отсутствие чёткого контура, раздельный мазок, стремление к оптическому совмещению тонов вместо смешивания красок на палитре для получения нужного тона и т. д.

Наиболее последовательное воплощение принципы импрессионизма получили в творчестве пейзажистов К. *Моне*, А. *Сислея*, К. *Писсарро*. Мир живописи наполнился дыханием живой природы, и человек влился в её одухотворённое единство как неотъемлемая часть вечно изменчивого целого. Единство человека и природы, утверждение полнокровности бытия, изменчиво-неуловимый мир человеческой души воплощены в картинах О. *Ренуара*. Новый подход к вопросу временных и пространственных отношений в картине наиболее отчётливо воплотился в творчестве Э. *Дега*, который стремился «включить» восприятие зрителя в пространственный мир картины. Его излюбленные темы — балет, скачки, сцены из повседневной жизни города. Если полотна Ренуара словно излучают свет и радость, то произведения Дега подчас проникнуты горькой иронией — художник остро ощущает несовершенство современного ему общества («Абсент», 1876, Музей импрессионизма, Париж).

Во многом параллельно импрессионизму, а иногда и в сложном взаимодействии с ним с 1860-х гг. во французском искусстве развивались тенденции символизма. Представители символизма обращались в своём творчестве — в отличие от импрессионистов — не к живой повседневности во всём её чувственном многообразии, а к противостоящему реальной действительности миру видений и грёз. П. *Пюви де Шаванн* в поисках монументального стиля создавал декоративные панно, навеянные представлениями о «золотом веке», о «чистой религиозности» средневековья и т. д., полные строгой и торжественной гармонии ритмов. Феерически пышные, полные манерного визионерства, иногда родственные салонному искусству композиции на темы из античной и библейской мифологии писал Г. *Моро*. Странный мир гротескных, пугающих своей алогичностью образов возник в живописи и графике О. *Редона*. Творчество этих мастеров, родственное современным им литературным течениям, оказало значительное влияние на многие позднейшие художественные направления (от постимпрессионизма до фовизма и сюрреализма).

Ж. Б. Карпо. «Четыре части света». Скульптурная группа фонтана на площади Обсерватории в Париже. Бронза. 1867—72.

Эволюция скульптуры 2-й пол. 19 в. проходит в более замедленном темпе, чем в живописи и графике. Здесь также господствует официальное салонное искусство, полное слащавой сентиментальности или лживо-театральной патетики (Ф. А. Бартольди, F. A. Bartholdi, 1834—1904, и др.). В борьбе с ним развивалось реалистическое направление. В работах Ж. Б. *Карпо* романтическая приподнятость образа, живописность форм сочетались с обращением к реальности. В миловидном изяществе и грации его произведений порой ощутимо проявляются реминисценции рококо. Стремление к ясному и энергичному языку реалистической скульптуры свойственно творчеству ученика Карпо—Ж. *Далу*.

Пафос борьбы как в живописи, так и в пластике 2-й пол. 19 в. направлен против рутинных, оторванных от жизни установок Академии и пошлости Салона. Самой яркой фигурой в этой борьбе был О. *Роден*, творчество которого не умещается в рамках какого-либо определённого направления: романтическая экзальтация сочетается у него с реалистическими тенденциями, а импрессионистическое ощущение действительности с отзвуками символизма. Роден раздвинул границы возможностей пластики, показал, что скульптура способна выражать не только категории вечности, но и преходящее, мимолётное, не только константы духовной сущности человека, но вечно подвижный и изменчивый мир его эмоций. Первые работы Родена («Человек со сломанным носом», 1864, «Бронзовый век», 1876,— обе бронза, Музей Родена, Париж) проникнуты стремлением со всей полнотой и выразительностью запечатлеть «правду жизни». Но уже в 80-х гг. он переходит к более свободному, живописному стилю, в котором акцентируется субъективное начало, личные впечатления от при-

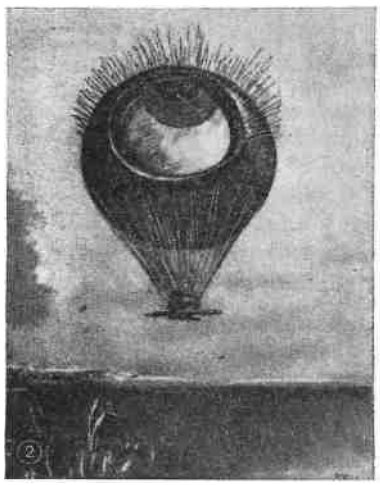
роды и одновременно усиливается аналитический момент, ведутся поиски новых технических и художественных средств. Импрессионистические тенденции (динамика и асимметрия композиции, внимание к фактуре, светотени, поверхности предмета) усложняются тяготением к созданию монументальных композиций, в которых жизненные и вместе с тем символически обобщённые образы должны были дать представление о судьбе человечества («Врата Ада», 1880—1917, Музей Родена, Париж; «Граждане города Кале», 1884—86, установлен в Кале, Calais, Па-де-Кале, в 1895). В памятнике Бальзаку (1893—97, установлен в Париже), формы которого превратились в бурлящую подвижную массу, Роден достиг границ возможностей своего метода.

К сер. 80-х гг. одни мастера стремятся к видоизменению импрессионистических принципов, другие к преодолению, на их взгляд, ограниченных сторон импрессионизма. Период с сер. 1880-х до сер. 1900-х гг. получил условное название «постимпрессионизм». Искусство постимпрессионизма не представляло собой единого художественного течения. Оно объединяло группу мастеров антиакадемической и антисалонной направленности, творческие пути которых подчас совершенно различны.

Около 1885 возникло течение неоимпрессионизма (Ж. *Сёра*, П. *Синьяк*, А. Э. Крос, Н. Е. Cross, 1856—1910, некоторое время К. Писсарро, и др.). Стремясь упорядочить и развить достижения импрессионистов в области света и цвета, неоимпрессионисты пытались привести их в стройную, научно обоснованную систему. Руководствуясь законом спектрального анализа, они разлагали цвет на составные части (отсюда другое название течения — «дивизионизм», от франц. diviser — разделять), покрывая свои полотна раздельными точечными мазками чистой краски в расчёте на их оптическое смешение в глазу зрителя (отсюда ещё одно название течения — «пуантилизм», от франц. le point — точка). Механистичность неоимпрессионистической живописи, несмотря на звучность и звонкость цвета в их пейзажах, превращала их картины в разноцветные мозаики, образ мира дробился и распадался на отдельные красочные фрагменты. Уже в нач. 90-х гг. это течение исчерпало свои возможности.

Крупнейшей фигурой постимпрессионистического периода был П. *Сезанн*, стремившийся постичь сущность видимых явлений, найти новый образный язык для выражения закономерностей, на которых зиждется Вселенная, понять законы гармоничной конструкции мироздания. Его стремлению «вернуться к классицизму через природу» соответствуют внутренняя сосредоточенность и философская насыщенность творчества. При внешней статичности, ощущение которой создаётся композиционной уравновешенностью и логикой цветового построения, картины Сезанна исполнены внутренней динамики, выражающейся сложным соотношением цветовых пятен, пространственных планов и новых опытов перспективного построения пространства. Стремление воплотить не случайные аспекты природы, а её закономерности определило интерес художника к таким устойчивым категориям материального мира, как объём, структура, конструкция. Ощущение материальности, пластической убедительности достигается Сезанном чисто живописными средствами, точно найденным соотношением тонов. Градацией цвета Сезанн наиболее полно выявляет тектонические формы материального мира, передаёт объёмы и пространство, т. е. наделяет цвет конструктивной, формообразующей функцией. Обобщённые, близкие к геометрическим формы, замедленный композиционно-ритмический и цветовой строй придают его произведениям подлинную монументальность. Сезанн создал синтетические образы человека, природы, предметного мира и жизненных явлений.

В конце 80-х гг. против импрессионистического метода выступил также П. *Гоген*, выдвинувший требование следовать «таинственным глубинам мысли» (в чём сближался с программой символистов). С группой молодых художников т. н. понт-авенской школы (основанной в 1886 в деревне Понт-Авен, Pont-Aven, в Бретани; Э. Бернар, E. Bernard, 1868—1941, Л. Анкетен, L. Anquetin, 1861—1932, и др.), творчество которых отмечено тяготением к символизму с оттенком мистицизма, Гоген вырабатывает живописную систему «синтетизма», используя упрощение и обобщение форм и линий, ритмичное сопоставление эмоционально насыщенных крупных плоскостей цвета, чёткую контурную линию, линейный узор, строгие композиционные построения. Эта система (называемая также «клуазонизмом», от франц. cloison — перегородка, т. к. по технике напоминает произведения перегородчатой эмали) получает дальнейшее развитие в картинах, созданных в Океании, куда Гоген бежит от капиталистической цивилизации, увлекаемый творческими исканиями и мечтой об идеальном, живущем в гармонии с природой человеке. Изучение художественного наследия первобытных народов, греческой архаики, Древнего Египта, Индии и т. д. (которое, по его мнению, правдивее и ярче современного ему искусства воплотило обобщённый образ мира и его вечные ценности) приводит к усилению плоскостности, декоративности, яркости цвета, статичности и устойчивости композиции.



Живопись и графика символизма и „стиля модерн". 1. П. Пюви де Шаванн. «Священная роща». 1884. Художественный институт Чикаго. 2. О. Редон «Глаз как шар». Уголь. Около 1890. 3. М. Дени. «Музы». 1893. Национальный музей современного искусства. Париж.

Под влиянием Гогена и литературного символизма около 1888 оформилась группа «Наби» (от древнееврейского «наби» — пророк), с которой связана разработка живописной системы французского «модерна», получившего наименование «нового искусства» (Art Nouveau) и наиболее ярко проявившегося в декоративно-прикладном искусстве. Для художников этой группы (М. *Дени*; Л. П. А. Серюзье, L. P. H. Sérusier, 1863—1927; А. *Боннара*; А. *Вюйяра*; К. Русселя, K. Roussel, 1867—1944; Ф. Э. Валлоттона, см. *Швейцария*; некоторое время скульптора А. *Майоля* и др.) характерны сочетание символизма с подчёркнутой декоративностью форм, поэтический образ декоративно трактованной природы: условно-плоскостное понимание пространства, культ изогнутой линии, чёткого контура, арабеска, принцип декоративного заполнения плоскости цветовыми пятнами. К нач. 1900-х гг. в творчестве некоторых членов группы (Боннар, Вюйяр) усиливаются тенденции к интимизации образа.

Особое место в постимпрессионизме занял В. ван Гог (см. также *Нидерланды*), творчество которого с сер. 1880-х гг. неразрывно связано с искусством Ф. Пейзажи, портреты, жанровые сцены ван Гога проникнуты горячей любовью к жизни, трудовому человеку, написаны светлыми, чистыми красками, свободным и динамичным мазком. Трагический пафос произведений ван Гога последних двух лет (1888—90) выразился в глубоко субъективной, необычайно взволнованной и экспрессивной манере письма пастозными, извилистыми, нервными мазками, в резких диссонирующих красках, ритме и фактуре, где каждый штрих и мазок воплощает личное, иногда болезненно-острое ощущение и переживание художника и его отношение к изображаемому предмету.

В конце 19 в. после долгого периода господства реакции, наступившего вслед за подавлением Парижской Коммуны, во Ф. наблюдается пробуждение рабочего класса и демократических сил. В искусстве этого времени продолжается борьба против представителей официального мещанско-пошлого салонного искусства. В 1884 многие отвергнутые официальным салоном художники объединились в «Салоне независимых» («Salon des indépendants»), в котором участвовали О. Редон, Ж. Сёра, П. Синьяк, а позднее и многие другие крупные мастера. В условиях бурного развития социалистического движения зарождается социалистическая художественная культура, создаётся «Общество социалистического искусства» (1884—89), переживает расцвет тиражная политическая графика (газетно-журнальная карикатура, журнальный рисунок-иллюстрация и т. д.).

Появляется принципиально новая разновидность графики — плакат, выдающимся мастером которого стал А. де *Тулуз-Лотрек*. В станковом творчестве Тулуз-Лотрека в острохарактерных портретах и жанрах нашла (порою гротескное) выражение тема социальной и душевной неустроенности парижской богемы. Основоположниками искусства плаката стали также Ж. Шере (J. Chéret, 1836—1932), чех по национальности А. Муха (см. *Чехия*), Э. С. Грассе (E. S. Grasset, 1841—1917), Т. *Стейнлен*; последний мастер в своём станковом и газетно-журнальном творчестве продолжил боевые традиции французской графики 19 в.; его литографии и рисунки имеют острую социальную

направленность, а порою насыщены подлинно революционным пафосом. Крупными рисовальщиками, внёсшими значительный вклад в развитие злободневной печатной графики, были также Ж. Л. *Форен*, Ш. Л. Леандр (Ch. L. Léandre, 1862—1930), А. Г. Ибель (H. G. Ibels, 1867—1936).

Возникший (во многом под влиянием П. Гогена) интерес к «наивным», архаическим формам искусства обусловил успех полотен живописца-самоучки А. *Руссо*. Отмеченные лирической непосредственностью мировосприятия, ярким и пёстрым колоритом, порою сказочностью образов произведения Руссо явились импульсом к признанию эстетической ценности примитивизма, получившего в более позднем французском искусстве заметное распространение [работы живописцев-самоучек Л. Вивена (L. Vivin, 1861—1936), А. Бошана (A. Bauchant, 1873—1958), К. Бомбуа (C. Bombois, 1883—1970)].

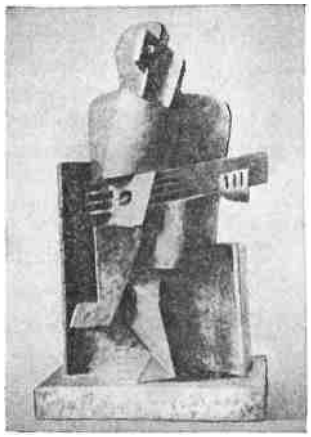
А. де Тулуз-Лотрек. «Ла Гулю, входящая в Мулен-Руж с сестрой и подругой». 1892. Собрание Леви. Нью-Йорк.

20 в. французской истории отмечен дальнейшим углублением социальных противоречий. Это эпоха грандиозных социальных катаклизмов — социалистических революций, мощных национально-освободительных движений, разрушительных мировых войн. В отношении художественной жизни 20-е столетие — один из самых сложных и многоликих периодов в истории французского искусства. Для искусства 20 в. характерна калейдоскопическая смена новых художественных течений, а также сосуществование различных, часто диаметрально противоположных по своим идейно-художественным установкам тенденций в искусстве одного и того же периода.

Первым, наиболее определённо заявившим о себе направлением в искусстве 20 в. был фовизм (от франц. fauves — дикие), период наибольшей активности которого относится к 1905—07. Ядро направления, возглавленного А. *Матиссом*, составили А. *Марке*, Ж. *Руо*, А. *Дерен*, М. *Вламинк*, Р. *Дюфи*, Ж. *Брак*, К. ван Донген (K. van Dongen, 1877—1968) и др., выставившие в 1905 вызывающе яркие по краскам, построенные на звучных цветовых сочетаниях картины. Лепка объёма, построение пространства, воздушная и линейная перспектива оттесняются декоративными цветовыми отношениями, служащими для выражения эмоций. Фовисты стремились создать как бы новую реальность, которую они приравнивали к творениям природы. Единство группы было недолговечным; вскоре творчество каждого из них пошло самостоятельным путём. А. Марке в обобщённых и лаконичных по форме и сдержанных по цвету, но тончайших по нюансировке пейзажах запечатлел поэтический облик Парижа, лучезарность южной природы, сияющие просторы Средиземного моря. Особая духовная экзальтированность образов насыщает драматизмом и экспрессией полотна Ж. Руо, для которого характерны повышенный интерес к эмоционально-выразительной роли колорита, лепка цветом, превращающая картину в подобие живописного рельефа. Для творчества К. ван Донгена типичны острые, порою гротескные, отмеченные терпким изяществом, а иногда и налётом салонности портреты (особенно женщин-парижанок). Ж. Брак от фовизма переходит к решению пространственных проблем, связанных с кубизмом. К кубизму обратился также А. Дерен, в 1920—40-х гг. возвратившийся к рациональной ясности композиционного построения, лепке объёма светотенью, к чёткой линейности и серо-коричневой гамме. Декоративные тенденции, заложенные в фовизме, проявились в чистых и радостных по цвету станковых и монументальных композициях Р. Дюфи.

А. Матисс с. Иллюстрация к «Пасифае» А. де Монтерлана. Линогравюра. 1944.

А. Матисс — лидер и крупнейшая фигура фовизма, во многом определил пути развития живописи Ф. 20 в. Поставив основной эстетической целью творчества поиски возрождения утраченной веры в красоту и гармонию жизни, Матисс избрал основным средством пластического языка яркий, чистый, звучный цвет, музыкально-ритмическую согласованность цветовых масс и линий. Неприятие Матиссом буржуазной действительности, протест против антигуманистической сущности буржуазного общества выразились у него в стремлении противопоставить трагическим событиям современности, уродству и жестокости буржуазного бытия свой мир радостного приятия чуда жизни. Люди, растения, предметы в произведениях Матисса наподобие арабеска ус-

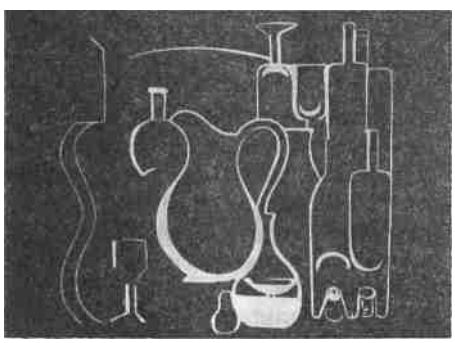


Ж. Липшиц. «Гитарист». Бронза. 1918. Музей современного искусства. Нью-Йорк.

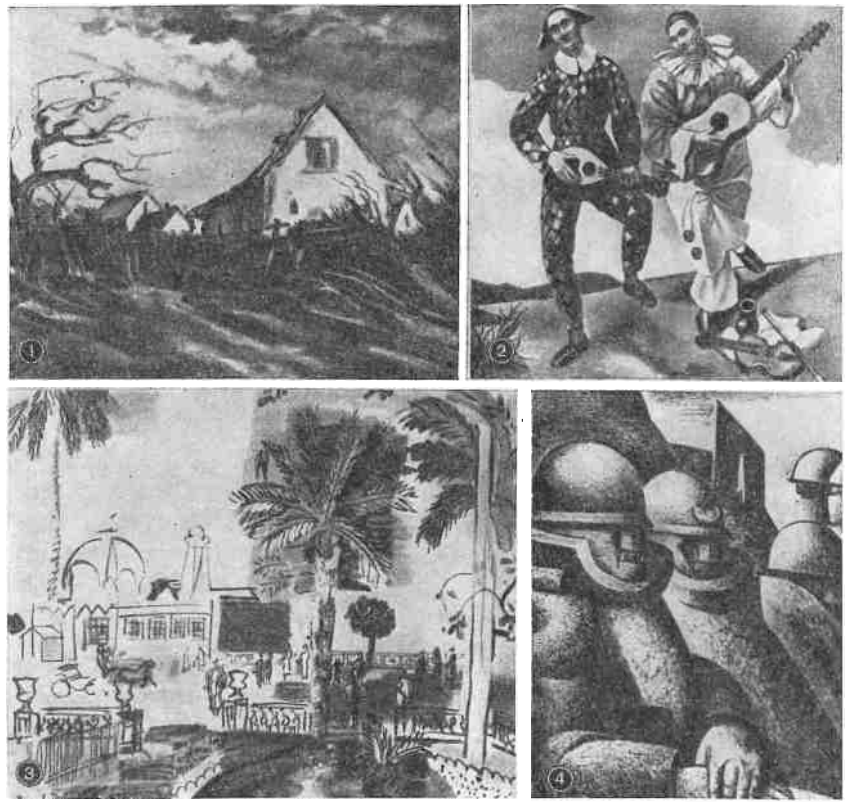
тилают поверхность стены или полотна, образуя цветонасыщенную, словно излучающую свет декоративную среду, подчинённую условно-плоскостным пространственным построениям. События современности с её лихорадочным напряжением, социальными противоречиями и сотрясениями не находят прямого отражения в искусстве Матисса: оно воплотило веру в торжество света, в победу добра, проникнуто пафосом радостного утверждения жизни.

Пристрастный интерес к вопросам художественной формы, к конструированию особой «реальности», подчинённой специфическим пространственно-временным отношениям, получил законченное выражение в кубизме. В ранних кубистических работах (1907—09) основоположников этого направления П. *Пикассо* и Ж. Брака, созданных под влиянием негритянской скульптуры и посмертной выставки П. Сезанна в Осеннем Салоне 1907, формы предметов реального мира трактуются подчёркнуто объёмно и сводятся к простым геометрическим телам: дома — кубы, крыши — пирамиды, стволы деревьев — цилиндры и т. д. Стремясь постичь внутреннюю структуру объёма, кубисты воспринимают предмет с разных точек зрения, в различные временные моменты, а иногда как бы находясь внутри изображаемых объектов, которые теряют целостность и распадаются на фрагменты. Эпигоны и популяризаторы кубизма в нач. 1910-х гг. — А. Глез (A. Gleizes, 1881—1953), Ж. Метсенже (J. Metzinger, 1883—1956), А. Лот (A. Lhote, 1885—1962) и др. Период объёмного, или сезанновского, кубизма сменился «аналитическим» периодом (1909—11), когда объект дробится по осям на составляющие его «первоэлементы», которые проецируются на плоскость; в третьем, «синтетическом», периоде (1911—14) связь с реальным предметом почти исчезает, уступая место орнаментально-ритмической организации плоскости холста. По сути дела, эта стадия кубизма смыкается с абстракционизмом, и после 1914 часть кубистов обращается к абстрактному искусству. Генетически связано с кубизмом направление т. н. «орфизма» (Р. *Делоне*, Ф. Купка, см. *Чехия*, и др.), пытавшееся выразить динамику движения и музыкальность ритмов с помощью «закономерностей» взаимопроникновения основных цветов спектра и взаимопересечения криволинейных поверхностей. В 1918 А. Озанфан (A. Ozenfant, 1886—1966) и Ш. Э. *Ле Корбюзье* выпускают манифест «После кубизма», положивший начало пуризму (от pur — чистый), пропагандировавший предельное «очищение» предметных форм от чувственной конкретности, «максимальную экономию энергии воспринимающего». Работы пуристов отличает подчёркнутый лаконизм выразительных средств, иногда сводящихся к белым контурам предметов на чёрном фоне. В 1916 в Цюрихе (см. *Швейцария*) организуется группа дадаистов, часть которых после 1920 обосновывается в Париже (М. Дюшан, M. Duchamp, 1887—1968, и др.). Дадаисты создавали нарочито алогичные, иногда абстрактные (Ж. Арп, J. Arp, 1887—1966), иногда составленные из «готовых» реальных бытовых предметов (велосипедное колесо, писсуар Дюшана, и др.) композиции. Произведения, а также театрализованные выступления дадаистов, оставившие заметный след во французской и швейцарской культуре военных лет, по мысли их авторов, призваны были выразить протест против жестокой абсурдности буржуазного быта и хаоса империалистической бойни; однако эти подчёркнуто социальные программы на практике вырождались в заумные «эстетические провокации».

А. Озанфан. «Графика на чёрном фоне». 1928. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва.



Важный вклад с 1910-х гг. в художественную жизнь Ф. вносили мастера т. н. парижской школы (условное понятие, которым принято обозначать группу художников — выходцев из разных стран, обосновавшихся в Париже и создавших свой вариант «лирического экспрессионизма») — А. Модильяни (см. *Италия*), Ж. Пасхин (J. Pascin, собственно Ю. Пинкас, J. Pincas, 1885—1925) из Болгарии и др. С парижской школой условно сближают творчество М. *Шагала* из Белоруссии, в полотнах которого нашли причудливо-гротескное воплощение приметы провинциального еврейского быта, и Х. *Сутина* из Литвы, создавшего в своей живописи мир, полный исступлённого драматизма, нередко сочетающегося с острой характерностью типажей и мотивов, схвачен-



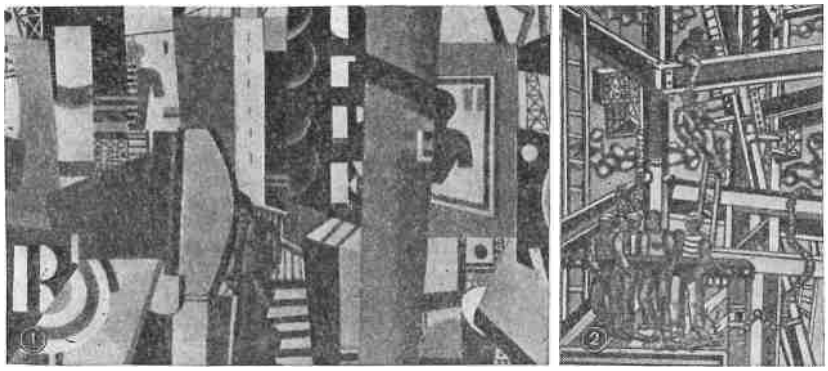
Французская живопись 1920-х — начала 1930-х гг. 1. М. де Вламинк. «Рюэй-ла-Гадельер». Начало 1930-х гг. Частное собрание. 2. А. Дерен. «Пьеро и Арлекин». 1924. Частное собрание. Париж. 3. Р. Дюфи. «Казино в Ницце». 1927. Собрание Ж. Мооса. Женева. 4. М. Громер. «Война». 1925. Музей города Парижа.

ных в реальной действительности. В русле «лирического экспрессионизма», свойственного представителям т. н. парижской школы, развивалось творчество М. *Утрилло* — автора проникновенных видов Парижа.

Общее состояние французской художественной культуры в период между двумя мировыми войнами характеризуется своеобразным затишьем после бурного натиска авангардистских течений, претендовавших на наиболее адекватное эстетическое осмысление современной эпохи. Многие прежние представители фовизма и кубизма (Брак, Дерен, Дюфи, Лот, Метсенже, в конце 1910-х гг. — Пикассо, и др.) перешли к более гармоническим и уравновешенным образам, отказываясь от острых композиционных и колористических смещений. В этот период распространяются неоклассические тенденции, обычно отмеченные идиллически ясной, гуманистической тональностью, невозмутимой созерцательностью образов. В живописи 1920—30-х гг. выделяются также полные сдержанной экспрессии пейзажи А. А. М. *Дюнуайе де Сегонзака*, Вламинка, Утрилло.

Центральное место в живописи и графике Ф. в период между двумя мировыми войнами занимает творчество П. Пикассо — художника, во многом определившего лицо западноевропейского искусства 20 в. Уже в начале 1900-х гг. чувство социальной причастности к жизни своего времени, темы страдания и нищеты находят выражение в работах «голубого периода» (ок. 1901—04), отличающихся острохарактерным рисунком, ломким ритмом линий, преобладанием сине-голубых тонов. Темы надежды, человеческой близости, лёгкие, динамические ритмы, нежно-розовая гамма свойственны произведениям «розового периода» (1905—06). Следующий, т. н. негритянский, период творчества Пикассо, характеризующийся изломанными формами, искажёнными пропорциями, резкими, диссонирующими ритмами, завершается кубизмом. С конца 1910-х гг. Пикассо создаёт произведения, внешне как бы взаимоисключающие друг друга, но всегда выражающие страстно-взволнованное отношение художника к действительности. Это и произведения, исполненные высокой духовности, ясной гармонии и пластического совершенства форм (портреты близких, иллюстрации к произведениям античных авторов и др.), и произведения, воспринимавшиеся как проклятие царящей в буржуазном мире уродующей и калечащей человека жестокости, в которых формы искажаются, пропорции деформируются, выражая идею разрушения. Среди этих произведений выделяется «Герника» (1937, Музей современного искусства, Нью-Йорк), прозвучавшая предостережением человечеству об опасности фашистского варварства. Во многих остросубъективных произведениях в формах легенды, мифа воплощена борьба светлых разумных начал с мрачными звериными силами.

Ф. *Леже*, в 1910-х гг. примыкавший к кубизму, стремился эстетически осмыслить качества нового индустриального мира. Его произведениям свойственны резкие ритмы, чёткие линии, геометризованные объёмы, подчёркнутая простота цветовых сочетаний, напоминающая раскраску машин. Здоровая, чуть грубоватая энергия формы, несколько наивно-прямолинейная образная



Ф. Леже. 1. «Город». 1919. Филадельфийский музей искусства. 2. «Строители». 1950. Национальный музей Ф. Леже. Бьо.

система иногда вызывают ассоциации с народным лубком.

Гуманистической направленности произведений П. Пикассо, А. Матисса и других лучших мастеров Франции в период между двумя войнами резко противостояли воинствующие авангардистские сюрреалистические тенденции. Сюрреализм, зародившийся на почве дадаизма в нач.1920-х гг., пропагандировал крайне иррационалистическое творчество, «оккультно-магическую» тематику, метод т. н. психического автоматизма, призванного заменить сознательную творческую деятельность. Сочетания алогичных, иногда пугающих своей шизофренической агрессивностью образов призваны были — по мысли главного теоретика сюрреализма поэта и теоретика А. Бретона — способствовать «революционному» раскрепощению человеческого сознания. Большинство известнейших представителей сюрреализма в изобразительном искусстве было связано с французской художественной жизнью лишь в отдельные периоды своей деятельности [как, напр., Ж. Арп, немец М. Эрнст (M. Ernst, 1891—1978), испанец С. Дали (S. Dali, p. 1904)]. Среди художников-французов, оставивших заметный след в эволюции этого течения,— А. Массон (A. Masson, p. 1896) и И. Танги (Y. Tanguy, 1900—55).

На фоне мелкобуржуазной псевдореволюционности сюрреалистов, а также идейной хаотичности других авангардистских течений во французском искусстве 1920—30-х гг. всё отчётливее выделяется прогрессивно-демократическое, порою — прежде всего в политической тиражной графике — принимающее открыто «ангажированный» характер творчество мастеров, развивающих социальную традицию во французской художественной культуре рубежа 19—20 вв. Многие художники (напр., П. Синьяк, Э. *Пиньон*, М. *Громер*, Ж. *Люрса*) непосредственно участвуют в коммунистическом и рабочем движении, сотрудничают в революционной прессе (журнале «Кларте», газете «Юманите» и др.). Среди мастеров «ангажированной» графики этих лет — А. П. Гасье (A. P. Gassier, 1883—1951), Л. Лафорж (L. Laforge, 1889—1952), Т. Стейнлен, Ж. *Эффель* и др.

Складывается своего рода «новая парижская школа», состоящая из мастеров различных национальностей (М. Лингнер, см. *Германия*; Ф. Мазерель, см. *Бельгия*; Б. Уитц, см. *Венгрия*, и др.), отстаивающих своим темпераментным реалистическим творчеством идеи социальной справедливости.

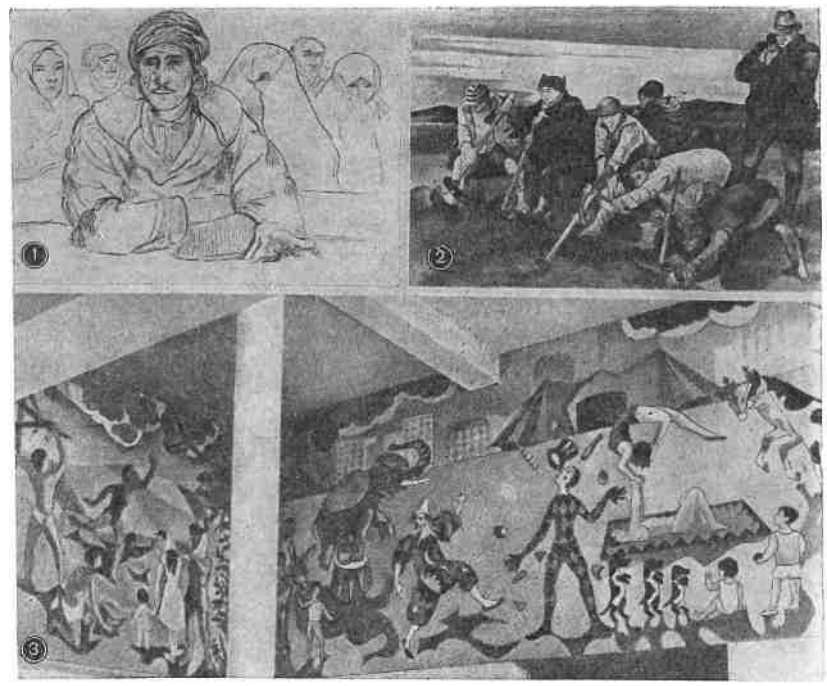
Плодотворно развивается французский плакат [«великая четвёрка плакатистов» — Ж. Карлю (J. Carlu, p. 1900), Кассандр (Cassandre, собственно А. Ж. М. Мурон, A. J. M. Mouron, 1901—68), П. Колен (P. Colin, p. 1892), Ш. Лупо (Ch Loupot, p. 1892)]. С революционными, антифашистскими плакатами выступают Ж.Ф.Гранжуан (J. F. Grandjouan, 1875—1968), Ж. Жоэль (J. Joël, p. 1905), Ж. Пикар-Леду (J. Picart Le Doux, p. 1902).

Общенациональный патриотический подъём, охвативший Ф. в период борьбы с фашизмом, укрепление роли компартии — ведущей силы Сопротивления, активизация трудящихся масс, отстаивающих свои права, обусловили в конце 1940-х гг. коренные сдвиги в художественной культуре Ф. Искусство Ф. конца 1940—50-х гг. всё чаще обращается к образам, тяготеющим к реализму, насыщенным конкретным социальным содержанием. На смену абстрактному гуманизму и гедонистическим настроениям, во многом свойственным довоенному искусству Ф., нередко приходит теперь пафос политической «ангажи-

П. Пикассо. «Голубь». Литография. 1950.

рованности», непосредственной связи художественного творчества с политической действительностью.

Эти процессы находят чрезвычайно яркое выражение в послевоенном творчестве Пикассо, ставшего в 1944 членом Французской коммунистической партии. Передовые воззрения Пикассо с особой силой проявились в портретах представителей прогрессивной французской и зарубежной общественности, в рисунке «Голубь мира» (тушь, 1947), ставшем символом движения за мир, в панно «Мир» и «Война» (1952, капелла «Храм Мира» в Валлорисе). Необычайно многообразна художественная деятельность Пикассо в 1950—60-х гг. Противоречиво сочетая пафос восхищения чувственной красотой натуры, утверждение высокой, преобразующей мир миссии искусства с жёстким гротеском, резкими контрастами гуманистически-элегического и иррационально-фантастического начал, художник создаёт станковые произведения, часто прибегая к античным реминисценциям, к пародийным переосмыслениям старых мастеров, плодотворно работает как скульптор, график, керамист.

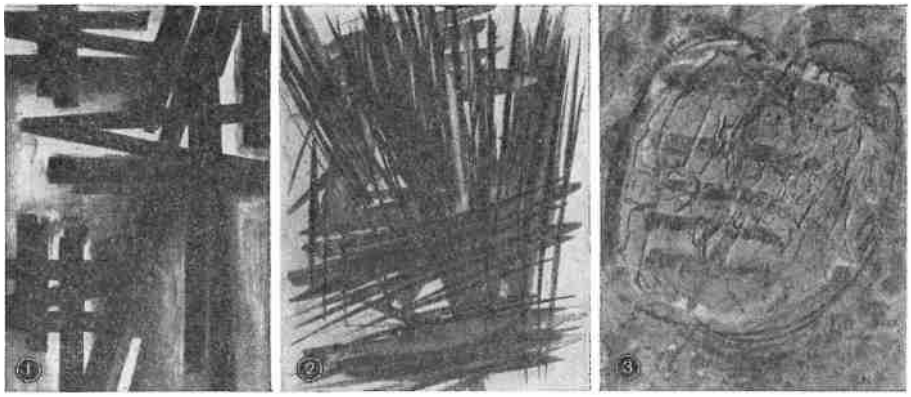


Искусство представителей группы «Художники — свидетели своего времени». 1. Б. Таслицкий. «Сельскохозяйственные рабочие. Алжир». Рисунок. 1952. 2. М. Миэй. «Дети—сельскохозяйственные рабочие». 1952. 3. А. Фужерон. Панно для школы в Вильжюифе. 1957.

Главным героем творчества Леже в конце 1940 — нач. 50-х гг. становится рабочий человек. Мастер создаёт мажорные по звучанию, обобщённые полотна, посвящённые жизни трудового народа, всё чаще обращается к монументальному искусству, керамике, витражу, мозаике. Всё больший интерес к проблемам синтеза искусств характерен и для послевоенной художественной деятельности Матисса (оформление интерьера «Капеллы чёток» в Вансе, Vence, Приморские Альпы, 1953).

Последовательное выражение новые гуманистические и прогрессивные социальные тенденции получили в неореализме. Будучи духовным преемником движений Народного фронта и Сопротивления, неореализм приобрёл социально-критическую направленность и был связан с коммунистическими идеями. Пафос утверждения демократических идеалов определил монументальность пластического языка неореализма, а породившие его драматизм и напряжение социальной борьбы потребовали активных, исполненных экспрессии и объективной убедительности форм. Неореалисты (Б. *Таслицкий*, А. *Фужерон*, Ж. Люрса, Э. Пиньон, отчасти М. Громер), постоянно выставлявшиеся в салоне «Художники — свидетели своего времени» (с 1952) и Осеннем Салоне, принимали участие в декоративном оформлении общественных сооружений, школ, детских садов, парков и т. д., выезжали в длительные творческие командировки в сельскохозяйственные районы, на шахты, где организовывали выставки своих произведений. В послевоенное время наступает также расцвет творчества Ж. Эффеля, мастера прогрессивной французской газетно-журнальной карикатуры, автора многочисленных, насыщенных философской мыслью циклов юмористической графики.

К сер. 1950-х гг. мощные социальные импульсы, вызвавшие к жизни неореалистическое движение, затухают. В обстановке напряжённости и неуверенности в завтрашнем дне широко распространяются различные художественные направления отвлечённого характера — абстракционизм и его ответвления: абстрактный экспрессионизм, абстрактный сюрреализм и пр. Оплотом абстракционистов, как старого поколения (Р. Бисьер, R. Bissière, 1886—1964; С. Поляков, S. Poliakoff, 1900—62; Х. Х. Э. Хартунг, Н. Н. Е. Hartung, р. 1904), так и более молодых (А. Манесье, А. Ма-



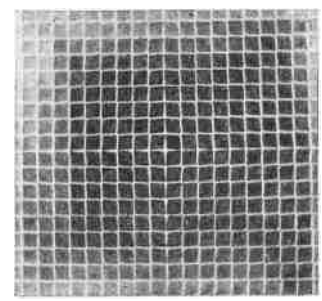
Абстракционизм 1950-х гг. 1. П. Сулаж. «23 мая 1953». Галерея Тейт. Лондон. 2. Х. Хартунг. «Т. 1955—16». 1955. 3. Ж. Фотрие. «Ва да да». 1956.

nessier, p. 1911; П. Сулаж, P. Soulage, p. 1919; Ж. Матьё, G. Mathieu, p. 1921), стал созданный в 1946 салон «Новых реальностей» (Realités Nouvelles). Абстракционизм (прежде всего ташизм, основанный на декоративно-фактурных эффектах крупных «спонтанных» мазков) получает всё более широкое распространение (Н. де Сталь, N. de Staël, 1914—55, и др.). Соединение черт абстракционизма с сюрреалистическим гротеском типично для произведений Ж. Фотрие (J. Fautrier, 1898—1964) и Ж. Дюбюффе (J. Dubuffet, p. 1901), пропагандировавшего в качестве художественного эталона образцы творчества душевнобольных (т. н. «art brut» — «грубое искусство»).

Настроения неудовлетворённости и разочарования в буржуазной действительности нашли выражение в неоромантическом творчестве «мизерабилистов» (от франц. miserable — бедный, презренный), отмеченном мрачной экспрессией, живописным аскетизмом, граничащим с графичностью (произведения Б. Бюффе, B. Buffet, p. 1928, Ж. Карзу, J. Carzou, p. 1907, и др.).

С конца 50-х гг. началась своеобразная реакция на индивидуалистическую замкнутость и отвлечённость абстракционизма, делались попытки вывести модернизм из тупика за счёт всё более широкого обращения к нестанковым (в т. ч. связанным с дизайном) формам художественного творчества. Влияние «поп-арта» (см. *США*), претендующего на широкое отражение процессов современной урбанистической культуры, проявилось гл. обр. во французской скульптуре. В. Вазарели (V. Vasarely, p. 1908) стал основоположником т. н. оптического искусства («оп-арта»), оперируя в своих живописных произведениях комбинациями чётко очерченных фигур, добиваясь иллюзорного ощущения перемещения фигур на плоскости и в пространстве. Декоративные возможности «оп-арта» нашли применение в рекламе, в промышленной и даже политической графике (плакат Вазарели), в оформительском искусстве, однако в целом это течение не вышло за рамки узкоформалистического экспериментаторства. В 1950-х гг. выступил один из первых представителей т. н. концептуального искусства И. Клейн (Y. Klein, 1928—62), пытавшийся заменить художественные произведения различными «акциями», эксцентрическими выходками, призванными продемонстрировать принципиально не поддающиеся материальному воплощению чистые «художественные идеи». Наряду с традиционным буржуазным (салонным) искусством, под влиянием Клейна и зарубежного авангардизма во 2-й пол. 1960—70-х гг. особую популярность обрели различные разновидности концептуализма, искусство «хеппенинга» и «перформанса» (от англ. happening, performance), символические или экспрессивно-абсурдные действия, производимые художником и нередко рассчитанные на активное соучастие зрителей; эти тенденции, будучи связанными с левацкими настроениями, нередко носили характер скандальных политических провокаций. Настойчивым стремлением молодых художников создать образцы политически активного, «ангажированного» искусства отличался ряд произведений, принадлежащих к течениям, развившимся во французском авангардизме 1970-х гг.,— гиперреализм, имитирующий в живописи и графике эффекты

Б. Бюффе. «Автопортрет». 1956.



«Оп-арт». В. Вазарели. «Квазар». 1965—66.

цветной и чёрно-белой фотографии, и «видео-арт», использующий элементы телевизионного искусства и видеозаписи. В графике 1940—70-х гг. яркой самобытностью выделяется плакат: Б. Вильмо (B. Villemot, p. 1911), Р. Савиньяк (R. Savignac, p. 1908), П. Колен, Ш. Лупо и другие. К политическому плакату успешно обращаются П. Пикассо и другие крупные мастера.

Э. А. Бурдель. «Сафо». Гипс. 1924—1925. Музей Бурделя. Париж.

В развитии французской скульптуры 20 в. гуманистическая направленность оказалась более устойчивой, нежели в живописи. Характерной особенностью скульптуры рубежа 19—20 вв. в т. н. послероденовский период стало стремление противопоставить иррационально-зыбкой области субъективных чувств новые неоклассические идеалы, постоянные и чётко выявленные пластические ценности, методы синтетического обобщения натуры. Мастера следующего поколения стремятся вернуть скульптуру в русло строгих пластических законов, возвратить ей весомость, монолитность, цельность, что, однако, не означало возврата к старому, а было принципиально иным, новым этапом в развитии пластического мышления, для которого характерны поиски ясной логики конструкции, подчёркнутой архитектоничности, отточенного силуэта, призванного чётко отделять скульптурный объём от окружающей среды, монолитность и обобщённость в трактовке форм. Значительное влияние на усиление рационалистического начала в скульптуре оказала и новая архитектура, чёткие конструктивные объёмы которой были несовместимы с зыбкими, расплывающимися формами пластики конца 19 в. Новые веяния с особой силой раскрываются в творчестве трёх крупнейших скульпторов 20 в.—Майоля, Э.А. *Бурделя* и Ш. *Деспьо*. Статуи Майоля исполнены светлой и ясной гармонии. Главная тема его творчества—красота человека, а его представления о прекрасном неразрывно связаны с понятиями здоровья и силы; нимфы, венеры и грации Майоля далеки от академического идеала — у них массивные спины, тяжёлые бёдра, крепкие плотные ноги с широкими лодыжками. С именем Бурделя связаны поиски героического, возвышенного идеала, тяга к монументальным формам, пронизанным динамизмом и экспрессией. Интерес к проблемам динамической композиции, движения не стал для Бурделя самоцелью, а явился лишь средством для воплощения героического образа, исполненного неукротимой энергии, готовности к действию, к подвигу («Геракл», 1909). Экспрессия форм подчинена строгому конструктивному началу, продуманной логике композиционного решения. Творчество Деспьо знаменует собой новый этап в истории европейского портрета, воплотившего гуманистические устремления искусства 20 в., связанные с глубоким интересом к человеку, жаждой самоутверждения личности как особой, неповторимой индивидуальности. Мастер бережно прорабатывает малейшие детали, еле заметные переходы форм, почти не уловимые глазом особенности конструкции, сложный рисунок век, губ и т. д., добиваясь удивительной правдивости и точности.

Наследие Майоля, Бурделя и Деспьо стало творческой базой для развития здоровой, жизнеутверждающей тенденции французской пластики 20 в. Работы Ж. Бернара (J. Bernard, 1866—1931) отличаются особой изысканностью композиционного рисунка, чёткостью линий и силуэта, ясностью пропорций и грациозностью движений. В русле проблем, поставленных Майолем, развивалось (особенно в ранний период) творчество М. Жимона (M. Gimond, 1894—1961); особенно интересны его портретные бюсты, представляющие собой настоящие биографии портретируемых. Р. Влерик (R. Wlérick, 1882—1944), следовавший традициям искусства Деспьо и его круга и не примыкавший к крайним формальным направлениям, стремился запечатлеть в своих работах плавный ритм движений, живую поверхность человеческого тела. Для работ Ф. Помпона (F. Pompon, 1855—1933), работавшего в анималистическом жанре, характерны обобщённость форм, декоративность, мастерская обработка поверхности.

Модернистские направления в скульптуре Ф. 20 в. (кубизм, абстракционизм, экспрессионизм, сюрреализм и т. д.) выражены не столь отчётливо, как в живописи, и проявляются в творчестве того или иного мастера в различных взаимопроникающих соотношениях. Родоначальником отвлечённой пластики считается работавший во Ф. в 1910-х гг. А. Архипенко (A. Archipenko, 1887—1964), произведения которого после 1912 становятся всё более схематичными; в 1913 он приходит к кубизму, оказавшему влияние на многих скульпторов т. н. парижской школы: Р. Дюшана-Вийона (R. Duchamp-Villon, 1876—1918), А. Лорана (H. Laurens, 1885—1954), Ж. Липшица (J. Lipchitz, 1891—1973), О. *Цадкина* и др. В 1920-х гг. в творчестве большинства мастеров проявились экспрессионистические и сюрреалистические тенденции, в том числе и у скульпторов, не порываю-

щих с фигуративным искусством,— Ханы Орловой (Chana Orloff, p. 1888) и др. В русле экспрессионизма, особенно в первые послевоенные годы, развивалось творчество Жермен Ришье (G. Richier, 1904—59), в скульптурах которой словно материализуются ночные кошмары, предчувствия бед и преступлений; её творчество воплотило трагедию большого художника, раздавленного страхом перед лицом чуждого и враждебного мира, трагедию одиночества, отчуждённости и сознания своего бессилия. Наиболее крупным представителем скульптурного экспрессионизма стал Цадкин, автор одного из известнейших западноевропейских памятников жертвам фашистского варварства (монумент «Разрушенный город» в Роттердаме, см. *Нидерланды*, бронза, 1953).

Кубизм нацелил внимание скульпторов на решение отвлечённых от реальной натуры пространственных проблем (уже в работах Архипенко 1910-х гг. наряду с выпуклой появляется вогнутая «контрформа»). К концу 1910-х — нач. 20-х гг. относятся первые опыты создания абстрактных скульптур, т. н. произведения родоначальников скульптурного конструктивизма А. *Певзнера* и его брата Н. Габо, представляющие собой геометризованные композиции из металла, синтетических материалов и пр.

Вторая волна увлечения пластическим абстракционизмом приходится на 1940—50-е гг., когда станковизм всё чаще преодолевается за счёт тенденций к декоративному монументализму, к активному внедрению абстрактных скульптур, приближающихся отныне по своему духу к архитектуре малых форм, в городскую среду (монументальные композиции А. Ж. Адана, H. G. Adam, 1904—67, Ф. Стали, F. Stahly, p. 1911); многие скульпторы-абстракционисты работают в области дизайна, проектируя заводские трубы, водонапорные башни и др. Распространяются абстрактный сюрреализм (Э. Мартен, E. Martin, p. 1913 или 1914; Ж. Р. Ипустеги, J. R. Ipousteguy, p. 1920), «скульптурный ташизм» (композиции Сезара, César, собственно С. Бальдаччини, C. Baldaccini, p. 1921, выполненные из жидкой пластической массы, принимающей причудливые формы на глазах у зрителей). Сезар, Арман (Arman, собственно А. Фернандес, A. Fernández, p. 1928), Н. де Сент-Фаль (N. de Sainte-Phalle, p. 1930) ввели моду на «поп-артистские» «ассамблажи» — нарочито хаотические, полные мрачного гротеска или представленные в эффектном «витринном» оформлении сочетания готовых предметов и искусственно созданных форм. На авангардистских выставках эти «кладбища вещей» нередко почти полностью вытесняли скульптуру традиционного типа. В конце 1960—70-х гг. появилось также большое количество скульптур из необработанных материалов (грубые бруски, необструганные доски, куски ржавого железа), возросло значение новых синтетических материалов. Эксперименты кинетистов (Н. Шоффер, N. Schoffer, p. 1912; Ж. Тенгли, J. Tinguely, p. 1925), использующих в своих произведениях самые многообразные формы оптико-акустического воздействия на зрителя (изменчивость структур, применение света, стереозвука, современных методов электронного программирования и т. д.), основаны на стремлении передать в образах специфику современной научно-технической революции; однако и эти поиски, если не считать их значения для оформительского искусства, не вышли за рамки отвлечённого формотворчества.

Гуманистическая традиция не затухала во французской пластике конца 1940—70-х гг. Годы войны, Движение Сопротивления определили социальные симпатии, общественный смысл творческих поисков первого послевоенного периода. Подобная эволюция не только социального, но и пластического мышления прослеживается в творчестве Ж. Саландра (G. Salendre, p. 1890), прошедшего путь от отвлечённо-созерцательных работ 1930-х гг. до монументальных скульптур, отличающихся чёткой архитектоничностью и ясностью художественного мышления, умелым владением материалом, значительностью образов. Усиление гражданских мотивов в искусстве первых послевоенных лет дало существенный толчок развитию монументальной пластики. Особенно примечателен комплекс мемориальных сооружений, посвящённых памяти жертв войны и нацизма на парижском кладбище Пер-Лашез. Выполненный в разное время и разными мастерами, он тем не менее представляет собой пластически согласованный ансамбль; выделяются памятники жертвам Равенсбрюка (скульптор П. Морле, P. Morlaix), Освенцима (скульптор Франсуаза Сальмон, F. Salmon, p. 1921) и других бывших фашистских концлагерей: для них характерны драматическая экспрессия форм, конкретность художественного решения, вера в силу и бессмертие человеческого духа. Патетическое жизнеутверждающее настроение пронизывает и др. работы этих мастеров. Творчество Сальмон, в частности, свидетельствует о напряжённых поисках новых форм реализма: действенный, активный гуманизм её произведений требует для своего воплощения адекватной, исполненной энергии формы; её произведениям присущи плакатный лаконизм композиционного решения, пластическая убедительность обобщённо трактованных объёмов. Мысль о причастности искусства к социальной жизни, раздумья о месте художника в обществе побудили многих деятелей культуры осознать свою ответственность перед народом, способствовали освобождению француз-

ской скульптуры 3-й четверти 20 в. от налёта социального индифферентизма. Война вьетнамского народа 1945—54, полёт человека в космос и др. события нашли отклик в работах Жаклин Бец (J. Bez, p. 1927), Б. Мужена (B. Mougin) и др. мастеров.

Декоративное искусство. В период Великой французской революции 1789—94 на классицистических изделиях (мебели, фаянсовых блюдах и тарелках, а также на обоях и тканях) появилась революционная эмблематика (изображения фригийских колпаков, фасций — перевязанных пучков прутьев с воткнутыми в них секирами, «галльского петуха»).

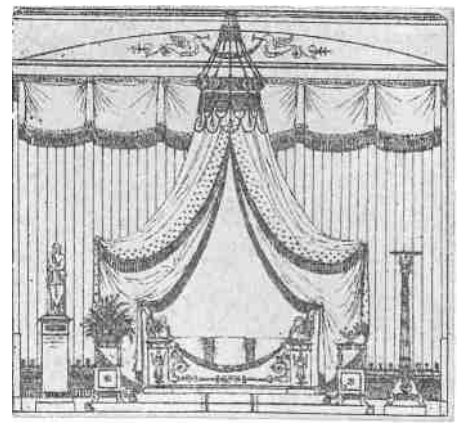
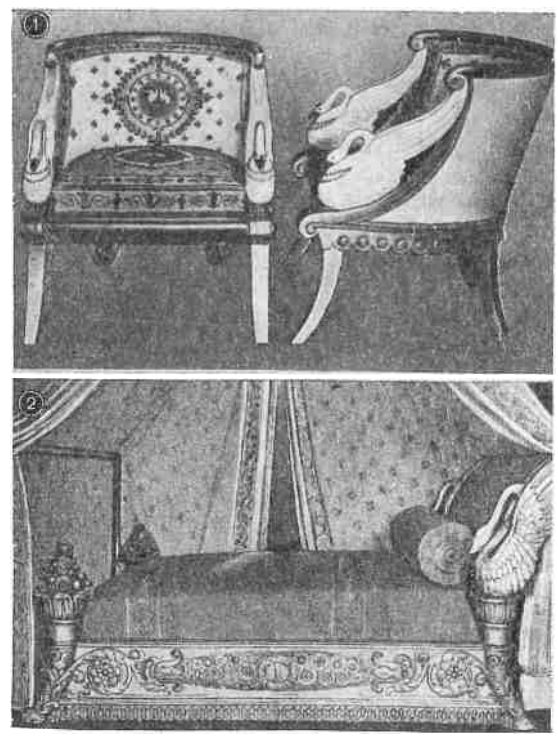


Рисунок интерьера из альбома проектов Ш. Персье и П. Ф. Л. Фонтена. 1812.

В период Директории возобновилось производство предметов роскоши, однако изделия, выполненные в стиле классицизма, стали более сдержанными и строгими по форме и декору. При Наполеоне I эволюция классицизма завершилась стилем ампир, несколько утяжелённые формы и декор которого широко проявились в отделке интерьеров дворцов императора и знати. В период Реставрации начался отход от принципов классицизма и распространение различных эклектических течений. В сер. 19 в. возросло промышленное производство изделий. В 1870-х гг. были реорганизованы национальные мануфактуры, открыта Школа декоративных искусств (Ecole des Arts décoratifs) и кафедра при Школе изящных искусств (Ecole des Beaux-Arts) в Париже. На рубеже 19—20 вв. в декоративно-прикладном искусстве широко распространился «стиль модерн» (французское название — Ар Нуво, Art Nouveau). В период между мировыми войнами (1918—39) господствовали изделия т. н. «Art Deco»: строгие, геометрические по формам и декору, получившие широкое признание на Международной выставке декоративных искусств и современной художественной промышленности в 1925 в Париже. В области декоративно-прикладного искусства выступили крупнейшие французские художники (Ш. Э. Ле Корбюзье, Ф. Леже, А. Матисс и др.), а также О. Эрбен (A. Herbin, 1882—1960), дизайнеры Эрте (Erté, собственно Роман Тыртов, Romain Tirtoff, p. 1893), Ф. Журден (F. Jourdain, 1876—1958), создавшие многочисленные образцы современной мебели простых геометрических форм, и др. мастера. После 2-й мировой войны в декоративно-прикладном искусстве усилились конструктивистские тенденции, возросло воздействие зарубежного (особенно американского и финского) дизайна. В самых различных областях декоративно-прикладного искусства (ковроделие, мебель, керамика, художественное конструирование одежды) выступили крупнейшие французские художники (Матисс, П. Пикассо, Ж. и А. Люрса и др.), появилось много новых имён, были достигнуты значительные успехи в области оформления интерьера.

1. Кресло с лебедями. 2. Кровать с лебедями. (Оба — начало 19 в., Дворец в Мальмезоне.)



В декоре строгой по формам классицистической мебели Директории преобладает антикизирующий орнамент в сочетании с отчасти сохранившейся революционной символикой. Предметы мебели часто исполнялись по рисункам видных художников и архитекторов: Ж. Л. *Давида*, Ш. *Персье*, П. Ф. Л. *Фонтена*. В нач. 19 в. сложился стиль ампир. В отделке нарочито парадных интерьеров дворцов (*Фонтенбло* и др.), перестроенных Персье и Фонтеном для императорского двора и новой знати, мотивы древнеегипетских рельефов, этрусских ваз, помпейских росписей, греческого и римского декора, ре-

нессансных фресок и орнаментов созвучны формам и декору мебели из красного дерева, груши, клёна, ореха. Формы мебели несколько утяжеляются, декор в основном сводится к бронзовым накладкам, обивки гладкие, ярких цветов, усыпанные звёздами и розетками или каймой с антикизирующим орнаментом. Особой популярностью пользовалась мастерская Ж. *Жакоба* Младшего и Ф. О. Жакоба — Демальтера. Бронзовый орнамент для мебели выполнялся в мастерских А. Д. Шоде (A. D. Chaudet, 1763—1810), А. А. Раврио (A. A. Ravrio, 1759—1814) и П. Ф. *Томира*. В период Реставрации и правления Луи Филиппа классицистические и ампирные формы сменились более грузными и массивными, с резьбой и бронзовыми накладками с растительным орнаментом и обивкой с цветочными узорами. Появилась также мебель с орнаментацией в готическом стиле. После 1830 фабриканты выпускали гарнитуры в различных стилях (Возрождения, барокко, рококо). В этом же духе работали и мастера-мебельщики и декораторы Ж. Б. Ж. Клагманн (J. B. J. Klagmann, 1810—67) и др. Появилась имитация мебели «буль». После 1850 в моду вошли чёрное дерево, мягкая мебель с обивкой «капитоне» — диваны, пуфы, кресла различной формы, тяжёлые драпированные портьеры. В конце 19 в. против засилья эклектической мебели выступали мастера, работавшие в «стиле модерн», группировавшиеся вокруг фирмы С. Бинга (S. Bing, 1838—1919). В мебели «стиля модерн» конструктивные элементы не подчёркнуты, в декоре преобладает стилизованный растительный орнамент с текучими, извилистыми формами и линиями. В 1901 активизировалась деятельность мебельной мастерской в *Нанси*, глава которой Э. Галле (E. Gallé, 1846—1904) выпускал мебель причудливых форм с тонким растительным орнаментом, выполненным в наборной технике. После 1918 вычурные формы уступили место более сдержанным и простым, геометрически-конструктивным формам мебели стиля «Art Deco», получившей широкое распространение после парижской Международной выставки декоративных искусств и современной художественной промышленности в 1925 (работы Ле Корбюзье, П. Фолло, P. Follot, 1877—1941, А. Гру, A. Groult, 1884—1967, П. Шаро, P. Chareau, 1883—1950), было налажено серийное производство, создан ряд фирм по производству мебели. В 1930-х гг. приверженцы функционалистических тенденций объединились в Союз современных художников (Union des Artistes Modernes), использовали новые современные материалы (мебель из металлических трубок и др.). В 1950—70-х гг. на создание новых типов мебели существенное влияние оказывает творчество ведущих архитекторов и дизайнеров других стран: А. Аалто (см. *Финляндия*), Э. Сааринена (см. *США*) и др.

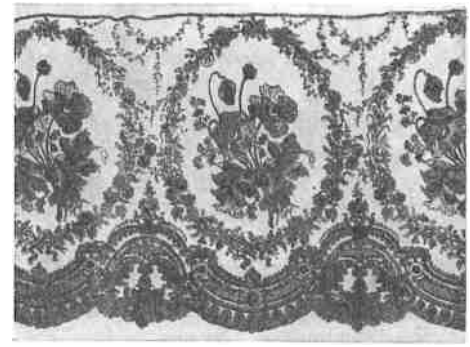
Шпалера «Лето». Из серии «Времена года». По картону Ж. Ш е р е. 1912. Эрмитаж. Ленинград.

В 19 в. возобновили свою деятельность мануфактуры гобеленов и в Бове. Выпускаемые ими шпалеры, технически совершенные, в основном копировали картины Ж. Л. *Давида*, А. *Гро*, Рафаэля (см. *Италия*), П. П. Рубенса (см. *Бельгия*); там же ткали многочисленные портреты, повторяли картоны 17—18 вв. Вплоть до 1930-х гг. новые картоны компоновались как станковые картины без учёта специфики стенного ковра. В 1920-х гг. в Обюссоне (мастерская Кюттоли, Cuttoli) копировались картины Ж. *Руо*, П. Пикассо, А. Матисса, Х. Миро (см. *Испания*). Шпалерное ткачество вновь возродилось в конце 1930-х — нач. 1940-х гг. в мастерских Обюссона. Ж. *Люрса* и ткач Ф. Табар (F. Tabard) начали ткать шпалеры, исходя из принципов композиции, особенностей материала и техники стенного ковра. Используя более толстые нити и сокращая количество цветов до 40 (вместо нескольких тысяч), они упростили процесс производства. К созданию картонов были привлечены М. *Громер*, Л. Куто (L. Coutaud, p. 1901), Р. *Дюфи*, М. Сен-Санс (M. Saint-Saens, p. 1903), Ж. Пикар-Леду и др. В 1945 была создана Ассоциация художников-картоньеров, в которую вошли художники самых различных направлений: Матисс, Ф. Леже, Ле Корбюзье, Ж. Пикар-Леду и др. В мастерских Обюссона начали изготовлять небольшие шпалеры для современных интерьеров, а крупные государственные заказы исполняли мануфактуры гобеленов в Париже и в Бове.

В нач. 19 в. ворсовые ковры ткались в мануфактуре Савонри (переведённой тогда же в помещение гобеленовой). В 19 в. в основном имитировались узоры ковров 18 в., а в нач. 20 в. появились геометрические узоры и орнамент. В 1940—60-х гг. Ж. Люрса и др. сочетали в коврах изобрази-

тельные элементы, орнамент, современные научные символы, добиваясь при этом изысканных цветовых сочетаний, изящных и неожиданных композиционных решений, свойственных средневековым французским гобеленам.

Шёлковая ткань. Начало 19 в. Эрмитаж. Ленинград.



Кружево плетёное. Шантийи. 2-я половина 19 в. Эрмитаж. Ленинград.

В нач. 19 в. возродилось и расширилось производство шёлковых тканей в *Лионе*, чему способствовало изобретение приспособления к ткацкому станку для выработки тканей с крупным узором Ж. М. Жаккаром (J. M. Jacquard, 1752—1834). Классицистический орнамент сменился растительным узором. С сер. 19 в. имитировались узоры тканей предшествующих столетий. В конце 19 — начале 20 вв. выпускались ткани в «стиле модерн» со стилизованными орнаментами и бледной цветовой гаммой. В 1920-х гг. распространился геометризованный орнамент. В 1950—70-х гг. наряду с использованием традиционной национальной орнаментики в украшении тканей сказывается влияние кубизма, абстракционизма, «оп-арта» и других модернистских течений. С производством тканей тесно связано моделирование одежды, оказывающее огромное влияние на формирование моды в других странах.

В 1-й пол. 19 в. расцвели мануфактуры набивных тканей К. Ф. Оберкампфа (C. Ph. Oberkampf, 1738—1815) в Жуи (Jouy, ныне Жуи-ан-Жоза, Jouy-en-Josas, Ивелин), изготовлявшихся по рисункам Ж. Б. Юэ (J. B. Huet, 1745—1811) в стиле классицизма, а также в Эльзасе, *Руане* и *Нанте*. С 1830-х гг. художественное качество набивных тканей снизилось с введением фабричных методов производства.

В нач. 19 в. распространилось производство бумажных обоев, которые до 1830-х гг. печатались с деревянных досок. Мануфактура Ж. Дюфура (J. Dufour, до 1805—36) печатала обои с большими сюжетными композициями (14 *м* × 2 *м*): «История Психеи», «Виды Италии», «Телемак». В 1840-х гг. предприятие Ж. Зюбера [J. Zuber, до 1793—1850(?)] выпускало дешёвые сорта обоев со сценами из Войны за независимость в Сев. Америке в 1775—83, видами ниагарского водопада. Хорошее качество печати не компенсирует их общий слабый художественный уровень.

В нач. 19 в. в Алансоне, Валансьенне, *Шантийи*, а также в *Ле-Пюи*, *Кане* и *Байё* продолжали изготовлять ручные кружева с классицистическими узорами. С 1830-х гг. начался выпуск ручных и машинных кружев с натуралистически трактованными композициями. В конце 19 — начале 20 вв. имитировались итальянские мотивы, а затем появились узоры в «стиле модерн».

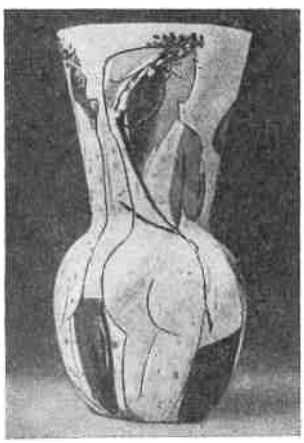
Гобелены середины 20 в. 1. Р. Дюфи. Гобелен «Прекрасное лето». Обюссон. 1942. 2. Ж. Люрса. Гобелен «Четыре петушка». Обюссон.1955. Фрагмент. 3. А. Матисс. Эскиз для гобелена «Полинезия-море». Конец 1940 — начало 1950-х гг. Собственность Национального производства гобеленов и национального имущества. Париж. 4. Ж. Люрса. Гобелен «Голубой татарник». Обюссон. 1955. Фрагмент.

В нач. 19 в. мастера Ж. Б. К. Одио (J. B. C. Odiot, 1763—1850), А. Огюст (H. Auguste, 1759—1816), М. Г. Бьенне (M. G. Biennais, 1764—1843) создавали изделия из серебра в формах позднего классицизма и ампира (часто по рисункам Персье и Фонтена), Ж. Ш. Кайе (J. Ch. Cahier, 1772 — после 1849) ввёл неоготические формы («стиль трубадур»). В середине 19 в. подражание стилям прошлых эпох, Дальнего и Ближнего Востока способствовало возрождению техники черни, перегородчатой эмали и др., появились украшения из накладного серебра, серебрение и золочение гальванопластикой. В работах Л. Фализа (L. Falize, 1838—97) появились формы и орнамент «стиля модерн». С середины 1920-х гг. Ж. Пюифорса (J. Puiforçat, 1897—1945) стремился строить формы изделий просто и логично, выявить специфическое качество материала, отказываясь от орнаментации изделий.

П. Пикассо. «Сова». Расписная глина. 1953. Собрание семьи художника.

Из бронзовщиков 2-й половины 18 — 1-й половины 19 вв. наиболее известен П. Ф. Томир, работавший по рисункам Персье и Фонтена (бронзовые накладки для мебели, часы, светильники, монтировки для севрского фарфора).

По рисункам Персье и Фонтена были созданы и многие фарфоровые изделия Севрской мануфактуры. В 1800 её директором был назначен А. Броньяр (A. Brongniart, 1770—1847), умелый администратор и учёный, наладивший выпуск твёрдого фарфора и керамических красок. Заимствованные из античной керамики формы изделий отличаются некоторой сухостью и почти сплошь покрыты росписью и позолотой. Отказ от «мягкого» фарфора обусловил появление крупных ваз и декоративных изделий, имитировались золочёная бронза, яшма мрамор. К сер. 19 в. вазы и посуда расписывались копиями с картин известных мастеров. Во 2-й пол. 19 в. в основном повторялись роспись и формы фарфора 18 в. (с цветными фонами), изготовлялись плакетки для украшения мебели. Кроме Севра, в Париже, Лиможе и в Шантийи работали частные заводы. В нач. 20 в. широко распространилась ремесленная керамика, в росписях декоративных блюд и сосудов принимали участие П. Пикассо, Ж. Брак, М. Шагал, Х. Миро, А. Люрса, Ф. Леже и др. Большое распространение получила декоративная керамика, украшающая общественные здания (Леже и др.), в т. ч. декоративное оформление школ, мэрий, муниципалитетов, возглавляемых коммунистами (керамические панно на темы спорта и детских игр в предместье Парижа Вильжюиф, выполненные А. *Фужероном*).



П. Пикассо. Расписная ваза. 1950.

В 19 в. изделия из хрусталя, в декоре которых преобладала алмазная грань, производились в Баккара (Baccarat, Мёрт и Мозель), *Бурже* и др. В конце 19 в. в Нанси Э. Галле под влиянием восточноазиатского стекла изготовлял предметы с плавными, текучими формами из многослойного цветного стекла, украшенные рельефным орнаментом в «стиле модерн». Изделия Галле нашли немало последователей в других странах. Р. *Лалик* создавал декоративные украшения из стекла и эмали, умело используя пластические особенности материала, употреблял стекло и как архитектурный материал. В 1901 А. Крос (H. Cros, 1840—1907) вновь открыл утерянный секрет выделки пластического стекла, из которого изготовлялись мелкая пластика, подсвечники, прессы, имитации античных гемм. Техника выделки пластического стекла была развита Ф. Э. Декоршмоном (F. E. Décorchemont, 1880—1971), получившим полупрозрачное, просвечивающееся стекло и возродившим искусство витража (витражи соборов в *Туре*, *Бове*). В 1940—70-х гг. мастера декоративного искусства часто удачно сочетают машинное производство с индивидуальными творческими поисками. Известны небольшие мастерские дизайнеров в Париже и других городах, мастерская М. Энграна (M. Ingrand, р. 1908), фабрика «Жеммо де Франс», созданная в 1953, изготовляющая декоративные панно из многоцветного стекла. Получил развитие индустриальный дизайн (автомобили фирмы «Рено», самолёт «Каравелла» и др.).

Р. Лалик. Декоративные вазы. Стекло. 1940-е гг.

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

Сельская архитектура. Сельские дома Ф. чрезвычайно разнообразны по планировке и внешнему виду, материалу и технике строительства, что обусловлено особенностями исторического развития страны, географического положения и климата, а также многоотраслевой специализацией сельского хозяйства. Среди них можно выделить несколько основных типов. На С., З. и в Центральной Ф. распространён в разных вариантах т. н. северофранцузский тип. Это одноэтажная каменная или каркасная постройка, в которой под одной крутой двускатной крышей, крытой черепицей, шифером или листовым железом, расположены жилые и хозяйственные помещения. Дом обычно состоит из помещения с очагом, служащего кухней и столовой (maison), и 1—2 спальных комнат. Хозяйственные помещения отделены от жилой части капитальной стеной. Исходная форма этого типа (однокамерная постройка с очагом) сохранилась в Бретани и отчасти в Оверни. Очень своеобразные, прямоугольные в плане бретонские дома выкладываются насухо из кусков гранита, а щели заполняются мелким известняком. Приземистые дома в торцовых частях заканчиваются дымоходами и часто окрашиваются белой клеевой краской. В прибрежной области Бретани двухкомнатные дома обычно скрыты от ветра за склонами холмов. Под крутыми шиферными крышами помещается чердак, нередко используемый как амбар. С торцовой стороны к нему ведёт каменная внешняя лестница. В современном жилище бретонских крестьян чердак нередко переоборудуется в жилые помещения, образуя второй этаж.

Своеобразными вариантами северофранцузского дома являются фермы в Пикардии, Нормандии и Фландрии. Пикардский дом (квадратный или прямоугольный в плане) вместе с хозяйственными постройками образует 4-угольник с внутренним двором. На улицу выходят стены амбаров, что придаёт ей однообразный и унылый вид. Дома-фермы с замкнутым внутренним двором (maison à cour fermée), садом, огородом и пастбищем встречаются к С. от Луары вплоть до границ с Бельгией. В зонах пастбищного животноводства (Нормандия, Анжу, Вандея, часть Бретани) хозяйственные постройки разбросаны на большом пространстве вокруг двора. Нормандская ферма обычно располагается внутри сада и объединяет под одной крышей жилые и хозяйственные помещения. Постройки (каркасные на каменном фундаменте) штукатурят и белят, выделяя каркас красной или тёмно-коричневой краской. Фламандская ферма обычно состоит из трёх отдельных построек, расположенных вокруг небольшого двора.

Постройки Эльзаса сходны по типу с т. н. средненемецким домом (см. *Германия*). Это двухэтажные каркасные сооружения с кладовыми в нижнем этаже и жилой верхней частью. Главным помещением служит комната с печью (Stube). Хозяйственные постройки и собственно дом образуют прямоугольный двор, замкнутый с трёх сторон и открытый к улице.

На В. и особенно в Лотарингии строят массивные каменные дома с чердаком под большими пологими двускатными крышами, объединяющими жилые и хозяйственные помещения. Комнаты обычно располагаются по торцовым сторонам. В центре помещаются ворота, ведущие в амбар. Дома торцовыми сторонами примыкают друг к другу, образуя улицы.

На Ю.-В. Ф. преобладают двухэтажные каменные постройки средиземноморского типа (см. *Италия*) с террасой вдоль второго этажа, куда ведёт каменная внешняя лестница. В нижнем этаже располагаются кухни и жилые помещения. Дом венчает пологая двускатная крыша, крытая круглой т. н. романской черепицей.

Во Французских Альпах распространён альпийский тип дома, не отличающийся по своей внешней и внутренней структуре от того же типа в *Австрии*, *Германии*, *Швейцарии* (см.).

На крайнем Ю.-З. Ф. большим своеобразием отличаются дома *басков* (см.), т. н. «касерио», в которых нижний этаж, предназначенный для хозяйственных целей, выложен из крупных грубоотёсанных камней, а верхний, где располагаются жилые помещения, деревянный. Дом обычно тщательно побелён и покрыт пологой двускатной стропильной крышей, выложенной черепицей или шифером. Широкий дверной проём располагается в центральной части нижнего этажа главного фасада (иногда он делается двухпролётным) и ведёт в главное, расположенное в центре постройки обширное помещение («эскарац»), где размещается кухня и собирается для работы вся семья.

Народное **изобразительное и декоративно-прикладное искусство** Ф. отличается большим разнообразием форм, техник и видов, обусловленным как богатством этнических традиций французского народа, так и многообразием фольклорных влияний соседних стран. Для Ф.— страны с особенно развитыми культурными традициями буржуазного третьего сословия, на протяжении многих веков одинаково приобщённого и к «высшим» и к «низшим» слоям изобразительной и декоративно-прикладной культуры,— типично обилие промежуточных художественных явлений (в ме-

бели, утвари, народной живописи и графике и т. д.), совмещающих «почвенную» непосредственность стилистического языка с провинциальными реминисценциями «большого стиля».

Народное художественное ремесло Ф. отчётливо выделяется в самостоятельную область в позднем средневековье, с разложением феодализма и связанной с ним цеховой системы. Важнейшие социальные очаги развития народного искусства Ф. в 17—18 вв.— бытовая среда сельских и низших городских сословий, продолжавшая сохранять дохристианские обрядовые реминисценции, и сфера церковной жизни, дающая во Ф. (так же, как в Италии, Испании и др. странах католического культа) причудливое многообразие форм синкретического сосуществования христианских и языческих верований. Особенно важное значение для художественной культуры французских городов имела также деятельность многих ремесленных корпораций, сохранивших многочисленные профессионально-обрядовые навыки средневековых цехов. В 19 в., когда чётко выделяются регионы, превратившиеся — в силу своей экономической отсталости — в «заповедные уголки» народного искусства (Бретань, Французские Альпы, Прованс, Французские Пиренеи), народные художественные изделия становятся объектом коллекционирования, изучения, стилистических и образных заимствований. Отчасти это было обусловлено и ростом национального самосознания бретонского, баскского и др. народов, что способствовало подъёму их художественных культур, развивавшихся в тесной связи с культурой французской нации. Однако бурный рост капитализма во Ф. 19 в. приводил к разорению народных мастеров и к упадку народного искусства. В этот период народные мастера всё чаще подражают образцам массовой городской продукции, нередко антихудожественной. На протяжении 1-й пол. 20 в. во Ф. возрастает интерес к сохранению и воссозданию «сувенирных» центров народного творчества, к внедрению образцов народного ремесла в современную жилую среду, созданную средствами машинного производства. На основе старинных промыслов представителями «учёного искусства» создаются эскизы самобытных изделий, продолжающих народные традиции (деятельность П. *Пикассо* по возрождению гончарного производства в Валлорисе, Vallauris, Приморские Альпы, в Провансе). Красочная декоративность народного узорочья проникает в художественные сферы, традиционно связанные с «большим стилем» (гобелены мастерской Ж. *Люрса*). В 1970-х гг. основной акцент в изучении и стилистическом освоении народного искусства смещается — вместо «классического» народного искусства 18 — 1-й пол. 19 вв. предметом собирательства и подражания нередко становится массовая художественная культура «китч» конца 19 — нач. 20 вв. (городская и сельская торговая и зрелищная реклама и т. д.), являющаяся не столько народным творчеством, сколько низовой разновидностью «учёного искусства».

Сочетание стилей классицизма 17 в. и рококо с местными формами, порождёнными традиционным укладом сельской жизни, обусловило большое многообразие региональных типов французской народной мебели. Особенно пышной резьбой украшались «свадебные шкафы» (coffres à mariage), составлявшие обязательную принадлежность приданого невесты; орнаментировались также сундуки и лари для хранения наиболее ценных предметов быта и одежды, посудные шкафы, кровати. Наиболее древние, геометрические узоры (преимущественно вариации на тему круга и ромба) постепенно вытеснялись растительными, гл. обр. цветочными мотивами. Среди техник ведущее значение имела резьба по дереву (получавшая под влиянием барокко и рококо всё более затейливый характер); распространены были также орнаментальная оковка медными гвоздями (бретонские сундуки и лари), интарсия. Расписная мебель создавалась гл. обр. в районах, граничащих с Германией (Эльзас и др.).

Другой сферой развития народной французской орнаментальной резьбы по дереву было изготовление трубок, табакерок (где применялась также резьба по кости), прялок, форм для печения и других предметов народного быта. Мастерством художественной обработки дерева (шкатулки, формы для масла, ложки, ошейники для овец и коров, пастушьи палки) особенно славились пастухи Оверни, Прованса, Пиренеев и Альп, где геометрические узоры удерживались особенно прочно.

Во французской керамике черты народного мировосприятия проявились весьма рано [напр., изготовлявшиеся в 16—17 вв. в Париже глиняные «горшки-треножники» (pots-tripodes), покрытые свинцовой глазурью, подчёркивающей их грубовато-выразительную фактуру, резко контрастировали с изысканной продукцией керамических мастерских и мануфактур Сен-Клу (Saint-Cloud), Со (Sceaux; оба — О-де-Сен), Венсенна (Vincennes, ныне в Париже)]. Постепенно глиняная поливная посуда вытеснялась в народном быту т. н. народными фаянсами, производство которых развивалось почти по всей Ф. Наиболее популярным мотивом декоративной росписи керамических изделий (украшавшихся в технике росписи кистью, гусиным пером, с помощью трафаретов и т. д.) был

1. Горшок-треножник. Глазурованная керамика. Париж. 17 — 18 вв. 2. Тарелка. Расписной фаянс. Кемперская мануфактура, Бретань. Конец 19 — начало 20 вв. 3. Вывеска кузнеца (т. н. букет св. Элигия). Кованое железо. Турень. 1878. 4. Подвеска для светильника. Резное дерево. Пюи-де-Дом, Овернь. 19 в. 5. Деревянные туфли-сабо. Центральные Пиренеи. 19 в. 6. Сундук. Резное дерево. Виллар-д'Арен, Верхние Альпы. 18 в. 7. «Мадонна с младенцем». Расписной фаянс. Вандея. 19 в. 8. «Взятие Александрии наполеоновскими войсками». Лубок. Эпиналь, Вогезы. 1840-е гг. 9. «Несчастный случай с ребёнком». Вотивная картина. Церковь Нотр-Дам-де-Лаге (Приморские Альпы). (№№ 1 — 7 — Музей народных искусств и традиций, Париж.)

в 18—19 вв. «галльский петух». Керамика была во Ф. не только основной областью изготовления бытовой и декоративной утвари, но применялась и в сельской архитектуре (напр., глиняные завершения коньков крыш в форме петуха).

Продолжателями античных традиций являлись гончары средиземноморских областей Ф., Прованса и Лангедока. В ряде мест эти традиции сохранились вплоть до 20 в.; так, в Бьо (Biot, Верхняя Савойя) продолжают изготовлять характерные глиняные сосуды античных форм для хранения воды, масла, зерна.

Плетёными изделиями славились некоторые деревни Турени, Бургундии, Прованса; из ивы, тростника, привозного ротанга ремесленники плели свадебные шкатулки, корзины для цветов и фруктов, различные заплечные корзины и корзины с ручками, используемые при уборке винограда и фруктов. В настоящее время редкие центры плетения остались в Провансе. На Лазурном берегу сохранились тесно связанные с испанским народным творчеством традиции плетения сувениров и пасхальных подарков из пальмовых листьев.

Во многих сельских местностях Ф. было высоко развито искусство художественной обработки металла (флюгера, цепи для очагов, чугунные кресты и различные бытовые предметы). Самобытным видом городского ремесленного декоративного искусства являлись кованые вывески кузниц (т. н. букеты св. Элигия). В Нижней Нормандии, Лотарингии, Оверни, Пиренеях и в южных областях Севенн в Центральной Ф. было распространено производство изделий из меди и гравировка по меди.

Народное художественное ткачество получило во Ф. относительно слабое развитие. Среди бытовавших в сельской местности декоративных покрывал и занавесей — либо гладкие одноцветные ткани, либо различные набойки [центром производства набоек, рассчитанных на народные вкусы, были *Лион*, *Авиньон* и Тараскон (Tarascon, Буш-дю-Рон)].

Основные детали народного французского мужского костюма 19 в.— штаны, гетры, рубаха, жилет и куртка, шейный платок. До сер. 19 в. крестьяне носили штаны до колен; их вместе с чулками или гетрами подвязывали подвязками, голубыми или красными. В конце 18 в. вошла в обиход блуза, которую носили поверх куртки. Головной убор французского крестьянина в 18 в.— тре-

уголка, на смену ей пришла круглая шляпа с широкими полями. Традиционная народная обувь — выдолбленные из дерева башмаки (сабо). Женский костюм состоял из широкой юбки со сборками или складками, просторной кофты с длинными рукавами. На плечи набрасывали косынку или платок. Обязательной принадлежностью праздничного костюма был корсаж. Преобладающие цвета французской народной одежды — белый, серый и коричневый; более многообразными по цвету были женские корсажи, юбки и передники. В конце 19 в. почти во всей Ф. в обиход вошёл городской костюм.

Особой экспрессивностью форм отличаются изделия народного искусства Ф., связанные с религиозным культом. Во Ф. сохранилось значительно больше памятников народной скульптуры из камня, дерева и др. материалов (придорожные распятия, выносные фигуры для религиозных процессий, надгробия, пластика для украшения церковных, а позднее и домашних алтарей), чем во многих других странах Западной Европы. В народной скульптуре прочнее, чем в какой-либо иной сфере французского искусства, удержались позднесредневековые иконографические традиции, рассчитанные на установление прочного эмоционального контакта со зрителем путём максимального приближения образов священной истории к сфере человеческого существования. Самобытны бретонские народные каменные скульптуры, отмеченные суровым драматизмом, которые иногда составляют целые монументальные комплексы (т. н. голгофы, расположенные в открытой местности и образованные из каменных фигур и грубоотёсанных или неотёсанных глыб, в совокупности призванных воссоздать многофигурную сцену распятия).

Большей эмоциональной непосредственностью, порою почти жанровой лирической задушевностью образов отличаются характерные для Прованса глиняные или деревянные ярко расписанные статуэтки святых (т. н. сантоны, santons). Сантоны предназначались для устройства рождественских яслей (макетов со сценами, иллюстрирующими легенду о Рождестве Христовом). Постепенно наряду с макетами евангельских сцен началось изготовление макетов, инсценирующих живые картины народного быта, включающие множество светских статуэток (мэров в парадной форме и т. д.). Важное значение для обогащения традиций французской народной пластики имела практика изготовления экспрессивных фигурок (деревянных, матерчатых, иногда даже стеклянных) для народного кукольного театра.

Французская народная живопись и графика, достигшие расцвета в 17—19 вв., подразделялись на вотивную и светскую. Вотивная живопись (реже графика) — это полные жанровой непосредственности картины-повествования о «чудесных» исцелениях, избавлениях от различного рода катастроф и т. д., исполнявшиеся на дереве или картоне и приносившиеся в дар церкви от имени «спасённых». Многообразно по своему назначению светское искусство (декоративно-мемориальные композиции, изготовлявшиеся по случаю свадьбы, вывески, знаки ремесленных корпораций). Как религиозные, так и светские композиции создавались одними и теми же народными художниками, что предопределяло общность их техники и образного строя. Яркой красочностью отличаются исполненные акварелью иллюстрации народных религиозно-нравоучительных, песенных, семейно-геральдических и прочих манускриптов (несмотря на развитие книгопечатания, они повсеместно изготовлялись во Ф. вплоть до 19 в.). Особой сложностью техники (живопись по стеклу, т. н. висмутовая живопись — с добавлением порошка висмута) отмечены вотивные композиции сельских районов (преимущественно в Эльзасе), впитавших традиции крестьянского искусства Германии. Народная французская живопись 17—19 вв. послужила важнейшей стилистической основой для развития французского примитивизма 20 в.

Широкой популярностью в народных слоях Ф. пользовался лубок. Основанный на традициях позднесредневековой массовой гравюры на дереве, он первоначально был посвящён религиозной тематике, а позднее (вплоть до конца 19 в.) исполнял функции своеобразной «народной газеты», содержащей сведения о наиболее примечательных политических событиях (Великой французской революции 1789—94, наполеоновских войнах и т. д.), разного рода природных катастрофах и т. д. Ярко раскрашенные от руки французские лубки играли и весьма существенную роль в украшении народного жилища, ибо их охотно прикрепляли к стенам или шкафам. Эпоха расцвета французского лубка — 19 в., когда важнейшими центрами его изготовления были Эпиналь (Epinal, Вогезы), *Шартр* и др. города.

Яркой самобытностью, приверженностью древним мотивам геометрической орнаментики отличается народное искусство басков, живущих во Французских Пиренеях (каменные надгробия в форме кругов на треугольном основании, резная мебель и др.).

Лит.: Общие работы.— Луначарский А. В., Об изобразительном искусстве, т. 1—2, М., 1967; Гуртик Л., Франция, [пер. с франц.], М., 1914; Бенуа Ф., Искусство Франции эпохи Революции и Первой

империи (1791—1814), М.—Л., 1940; ВИИ, т. 1, 2 (кн. 1) — 6 (кн. 1), М., 1956—65; Лившиц Н. А., Французское искусство XV—XVIII вв. Очерки, Л., 1967; Кожина Е. Ф., Искусство Франции XVIII века, Л., 1971; Ясковская О. А., Французская готика. Архитектура, скульптура, витраж, XII—XIV вв., М., 1973; Петрусевич Н. Б., Искусство Франции XV—XVI вв., Л., 1973; Réau L., Histoire de l'expansion de l'art français, v. 1—3, P., 1928—33; Magnin J., Le paysage français: des enlumineurs à Corot, P., 1928; Rocheblave S., L'art et le goût en France de 1600 à 1900, P., 1930; его же, L' âge classique de l'art français, P., 1932; Ganz P. L., Das Wesen der französischen Kunst im späten Mittelalter. 1350—1500, Frankf./M., 1938; Hubert J., L'art pré-roman, P., 1938; Kimball Sidney F., The creation of the rococo, Phil., 1943; Nouvelle encyclopédie illustrée de l'art français, [v. 1—6], P., [1947—54]; Evans J., Art in mediaeval France. 987—1498, L.— N. Y.— Toronto, 1952; Blunt A., Art and architecture in France. 1500 to 1700, Harmondsworth, 1957; Keller H., Die Kunstlandschaften Frankreichs, Wiesbaden, 1963.

Архитектура. — ВИА, т. 4—5, 7, 10—11, М., 1966—73; Plat G., L'art de bâtir en France des Romains à l'an 1100, P., 1939; Hautecoeur L., Histoire de l'architecture classique en France, v. 1—7, P., 1943—57; Lavedant P., French architecture, Harmondsworth, 1956; Basdevant D., Gassiot-Talabot G., Gaillard M., L'architecture française des origines à nos jours, P., 1971.

Изобразительное искусство. — Dimier L., Réau L., Histoire de la peinture française du rétour de Vouet à la mort de Lebrun, v. 1—5, P., 1925—27; Vitry P., La sculpture française classique de J. Goujon à Rodin, P., 1935; Dorival B., La peinture française, v. 1—2, P., 1942; Benoist L., La sculpture française, P., 1945; Dacier E., La gravure française, P., 1944; Francastel P., Francastel G., Tisné P., Histoire de la peinture française, v. 1—2, P.—N. Y., [1955]; Le vitrail français des origines à nos jours, P., 1958.

Декоративно-прикладное искусство. — Félice R. de, Le meuble français du moyen âge à Louis XIII, P., 1922; Babelon I., L'orfèvrerie française, P., 1946; его же, La médaille en France, P., 1948; Fontaine G., La céramique française, P., 1947; Weigert R. A., French tapestry, L., 1962; Bottineau Y., Lefuel O., Les grands orfèvres de Louis XIII à Charles X, P., 1965.

Искусство древнего периода

Déchelette J., Manuel d'archéologie préhistorique celtique et gallo-romaine, v. 1—6, P., 1908—34; Grenier A., Manuel d'archéologie gallo-romaine, v. 1—3, P., 1931—58; Lantier R., Hubert J., Les origines de l'art français, P., 1947; Will E., Le relief cultuel gréco-romain, P., 1954; Varagnac A., L'art gaulois. [Album], P., 1956; Stern H., Récueil général des mosaïques de la Gaule, v. 1—2, P., 1957—67.

Искусство средних веков

Архитектура. — Gall E., Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland, Bd 1, Lpz., 1925; Lasteyrie R. de, L'architecture réligieuse en France à l'époque gothique, v. 1—2, P., 1926; Lasteyrie R. de, Aubert M., L'architecture réligieuse en France à l'époque romane, P., 1929; Evans J., The romanesque architecture of the order of Cluny, Cambr., 1950; Aubert M., Maille M. de, L'architecture cistercienne en France, v. 1—2, P., 1943; Sedlmayr H., Die Entstehung der Kathedrale, Z., 1950; Jantzen H., Kunst der Gotik. Klassische Kathedralen Frankreichs, Hamb., 1957.

Изобразительное искусство. — Чегодаев А. Д., Французское Возрождение, в его кн.: Мои художники, М., 1974; Стерлигов А. Б., Периодизация французской живописи XV века, в сб.: Типология и периодизация культуры Возрождения, М., 1978; Kingsley Porter A., Romanesque sculpture of the pilgrimage roads, v. 1—10, Boston, 1923; Mâle E., L'art réligieux du XII^{e} siècle en France, P., 1928; его же, L'art réligieux du XIII^{e} siècle en France, P., 1931; его же, L'art réligieux de la fin du moyen-âge en France, P., 1931; Focillon H., L'art des sculpteurs romans, P., 1964; его же, Peintures romanes des églises de France, P., 1938; Aubert M., La sculpture française au moyen-âge, P., 1947; Ring G., A century of french painting. 1400—1500, L., 1949; Deschamps P., Thibout M., La peinture murale en France: le haut moyen-âge et l'époque romane, P., 1951; Aubert M., Pobé M., Gantner J., L'art monumental roman en France, Mulhouse—P., 1955; Porcher J., Medieval french miniatures, L.—N. Y., [1960]; Meiss M., French painting in the time of Jean de Berry, v. 1—2, L., 1974; Boccador J., Statuaire médiévale en France de 1400 à 1530, t. 1—2, Zoug, 1974.

Декоративно-прикладное искусство. — Köchlin R., Les ivoires gothiques français, v. 1—2, P., 1924.

Искусство 16 — 18 веков

Архитектура. — Брунов Н., Дворцы Франции XVII и XVIII вв., Л., 1938; Аркин Д. Е., Архитектура эпохи Французской буржуазной революции, М., 1940; Blomfield R., A history of french painting from the reign of Charles VIII till the death of Mazarin, v. 1—2, L., 1911; его же, A history of french architecture from the death of Mazarin till the death of Louis XV. 1661—1774, v. 1—2, L., 1921; Gromort G., Histoire abrégée de l'architecture de la Renaissance en France: XVI^{e} — XVIII^{e} siècles, P., 1930; Kaufmann E., Architecture in the age of reason, Cambr.(Mass.), 1955.

Изобразительное искусство. — Золотов Ю. К., Французский портрет XVIII века, М., 1968; Hourticq L., De Poussin à Watteau, P., 1921; Réau L., Histoire de la peinture française au XVIII^{e} siècle, v. 1—2, P., 1925—26; Dimier L., Les peintres français du XVIII^{e} siècle, v. 1—2, P.— Brux., 1928—30; его же, La peinture française au XVI^{e} siècle, Marseille, 1942; Weisbach W., Französische Malerei des XVII Jahrhunderts, B., 1932; Vitry P., La sculpture française classique de Jean Goujon à Rodin, P., 1935; Leroy A., Histoire de la peinture française au XVII^{e} siècle, P., 1934.

Декоративно-прикладное искусство. — Бирюкова Н. Ю., Французская фарфоровая пластика XVIII века, М., 1962.

Искусство 19—20 вв.

Архитектура. — Гидион З., Архитектура железа и железобетона во Франции, пер. с нем., М., 1937; Barqui F., L'architecture moderne en France, P., [1871]; Besset M., New french architecture, N. Y.— Wash., 1967; Amouroux D., Crettol M., Monnet J. P., Guide d'architecture contemporaine en France, P., 1972; Chatin C., 9 villes nouvelles. Une expériance française d'urbanisme, P., 1975.

Изобразительное искусство. — Ревалд Дж., История импрессионизма, пер. с англ., Л.—М., 1959; его же, Постимпрессионизм, пер. с англ., т. 1, Л.— М., 1962; Яворская Н. В., Пейзаж Барбизонской школы, М., 1962; её же, Современная французская живопись. Очерки, М., 1977; Калитина Н. Н., Встречи с искусством Франции, Л.—М., 1963; её же, Французская пейзажная живопись. 1870—1970, Л., 1972; её же, «Эпоха реализма» во французской живописи XIX века, Л., 1972; Кожина Е. Ф., Романтическая битва. Очерки французской романтической живописи 1820-х гг., Л., 1969; Бродский В. Я., Художники Парижской коммуны. 1871—1971, М., 1970; Чегодаев А. Д., Импрессионисты, М., 1971; его же, Статьи об искусстве Франции, Англии, США 18—20 вв., М., 1978; Прокофьев В. Н., Постимпрессионизм. [Альбом репродукций], М., 1973; Импрессионисты, их современники, их соратники. Сб. статей, М., 1976; Французская литография 1890-х годов, [сост. и автор вступит. ст. Ю. А. Русаков], Л., 1979; Benoist L., La sculpture romantique, P., 1928; Dorival B., Les étapes de la peinture française contemporaine, v. 1—3, P., 1943—1946; Gischia L., Védrès N., La sculpture en France depuis Rodin, 2 éd., P., 1946; Boime A., The academy and french painting in the XIXth century, L., 1971; Tronche A., Gloaguen H., L'art actuel en France, P., 1973; Huyghe R., La peinture française au XIXe siècle. La relève du réel. Impressionisme, symbolisme, P., 1974; L'art en France sous le Second Empire, P., 1979; Paris—Moscou. [Catalogue], P., 1979.

Декоративно-прикладное искусство. — Ernould-Gandonet M., La céramique en France au XIX siècle, P., 1969; Bloch-Dermant J., L'art du verre en France. 1860—1914, Laus., 1974.

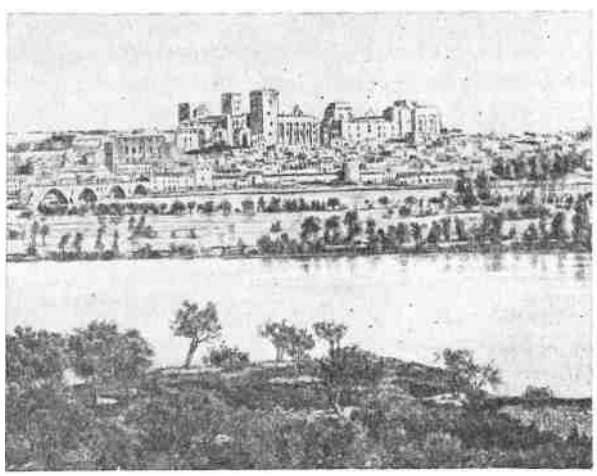
Народное искусство

Типы сельского жилища в зарубежных странах Европы, М.—Л., 1967; Cuisinier J., L'art populaire en France, Fribourg, 1975.

ГОРОДА. АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

АВИНЬО́Н (Avignon; лат. Авенио, Avenio, Avennio) — г. в Провансе, на юго-востоке Ф., расположен на возвышенности, на правом берегу р. Рона и канале Дюранс. Адм. центр деп. Воклюз. Осн. на месте др.-рим. колонии 1 в. Гор. коммуна под властью тулузских графов (12—13 вв.). В 1309—77 (с перерывом в 1367—70) папская резиденция. В 14 в. один из гл. художеств. центров Европы. Облик А. во многом определяют постройки 14 в. Кольцо гор. укреплений с зубчатыми стенами, воротами и прямоуг. башнями (нач. в 1349, реставрированы). Над радиальной сетью ул. сер. 18 в. с домами 18—20 вв. возвышается на скале романский собор Нотр-Дам-де-Дом (осн. в 11 в., осн. стр-во — 1140—60; нартекс — 1180; гл. портал — 1200; башня перестроена в 1431; боковые капеллы — 14—17 вв.; 1-нефный, перекрытый цилиндрич. сводом, с купольной башней в вост. части, с порталом с антикизирующим декором; в интерьере — романское епископское место, мр., конец 12 в., гробница папы Иоанна XXII — 14 в., сохранился фрагмент; барочная скульптура — 17 в., в т. ч. П. *Пюже*; в нартексе фрески Симоне Мартини, см. *Италия* — 14 в.). На холме Роше-де-Дом готич. комплекс **папского дворца** с высокими стенами и круглыми башнями, с гл. входом, увенч. башнями; состоит из нерегул. комплекса зданий вокруг двух внутр. дворов — Старого и Нового дворцов: Старый дворец (1335, П. Пуассон; включает капеллу Бенедикта XII, 8-этажную башню Труйа, крыло консистории с гобеленами 17 в., 2-этажные капеллы Сен-Жан и Сен-Марсьяль, с росписями Маттео ди Джованетти да Витербо — 14 в.; башню Тур-дез-Анж с апартаментами папы); Новый дворец (начат в 1345, Жан из Лубьера; включает башню Тур-де-ла-Гард-Роб, «Комнату оленя», украш. живописью 14 в. на сюжеты охоты и рыбной ловли; 2-нефный гл. зал приёмов с нервюрным сводом и пучком опорных пилястр, над ним—большая капелла Клементина с нервюрным сводом; гал. конклава; парадную лестницу, перестроена в 1659). Рядом с папским — епископский Малый дворец (1475, ренессанс). Церкви: Сен-Дидье (1325—59, готика; в интерьере — основание «Распятия», 1488, Ф. Лаурана, см. *Италия*); Сент-Агриколь (1321—26, готика; башня — 16 в.; фасад — 1485—89; на Ю.— круглая капелла — 18 в.); Сен-Пьер (1358—1525, поздняя готика; фасад — 1512, по планам Ф. Гарсена, с резными дер. дверями — 1551, А. Волар; дер. отделка хора — 1634—59, Ф. Галлуа, в 1667 — М. Трантуль, Э. и С. Лаффаман; в интерьере — позднеготич. и барочная скульптура); ц. мон. палестинцев (1396—1425, готика; базилика с трансептом и хором; капеллы— 15 в.; клуатр — 15 в.). Капеллы: Встречи Марии и Елизаветы (1632, купол — Ф. де ла Вальфеньер), ст. иезуитская капелла (ныне

Авиньон. Папский дворец. Середина 14 в.



музей; 1620, Ф. де ла Вальфеньер; богатый барочный фасад), Ораторий (1-я пол. 18 в.). Мост Сен-Бенезе (1177—85, перестраивался в 13 в., сохранились 4 из 22 ст. арочных пролётов и романская капелла Сен-Никола). Часовая башня (14 в., надстроена в 15 в.). Отели: Барончелли-Жавон (конец 15 в.), Палюн (1687), Бертон де Крийон (нач. 17 в.), Обрти де Монреаль (17 в.), Вильнёв-Мартиньян (сер. 18 в., Ж. Б. Франк, классицизм). Б. монетный двор (1616; фасад — ренессанс). Театр (1845—48), ратуша (1850).

Музей Кальве, осн. в 1810 (с 1833 в отеле Вильнёв-Мартиньян): иск-во авиньонской школы 14—15 вв., зап.-европ. живопись 14—20 вв., археологич. колл. **Музей скульптуры,** осн. в 1935: колл. галло-рим., ср.-век. и ренессансной скульптуры, папские гробницы. В **гор. б-ке** колл. иллюминиров. рукописей 13—14 вв.

В окр. А.— ср.-век. оборонит. замки, романская ц. Сен-Руф.

Лит.: Hallays A., Avignon et le Comtat Venaissin, 3 éd., P., 1921; Labande L.-H., Le Palais des Papes et les monuments d'Avignon au XIV^e siècle, v. 1—2, Marseille, 1925; Colombe G., Le Palais des Papes d'Avignon, P., 1927; Girard J., Le musée d'Avignon, P., 1931; Homberg O., Avignon, ville des Papes, P., 1938; Benoit F., Avignon au double visage, P., 1940; Chobaut H., Avignon et le Comtat Venaissin, Grenoble, 1950; Bérenguier R., Avignon, P., [1973], Bécriaux H., Avignon, son histoire, ses monuments, 3 éd., Avignon, 1974; Labande L., Avignon au XIII^e siècle, Marseille, 1975; его же, Avignon au XV^e siècle, Marseille, 1975.

АЛЬБИ́ (Albi; галльский Цивитас-Альбигензум, Civitas Albigensum, лат. Альбега, Albega) — г. в Юж. Ф., адм. центр деп. Тарн. Расположен на р. Тарн. В 12—13 вв. один из гл. центров еретич. движения альбигойцев. В левобережной части сохранился ср.-век. историч. центр А. с узкими извилистыми ул. Романско-готич. ц. Сен-Сальви (12—13 вв., перестраивалась в 15 в.; базилика; колокольня —1380-е гг.; клуатр — 13 в.); готич. кафедр. **собор Сент-Сесиль** (кирп., 1282—1390, прямоуг. в плане, 1-нефная однобашенная базилика-крепость с 5-гранной апсидой, в к-рой размещены 5 капелл, без трансепта и обхода хора, с полукруглыми контрфорсами, между к-рыми внутри здания 24 боковые капеллы; башня-донжон — 1485; входной портик «Балдахин» — 1535; в интерьере — богато украш. резьбой и скульптурой алтарная преграда — 1500; резные дер. кресла — 16 в.; витражи — 14—16 вв.; фреска «Страшный суд» на зап. стене, франц. школа, конец 14 — нач. 15 вв.); романский мост (кирп., 11 в., неоднократно перестраивался). Б. епископский дворец (13—15 вв.; с прямоуг. донжоном и с угловыми башнями; капелла — 13 в., с росписями 17 в.; зал приёмов с декором 17 в.; сев.-зап. часть укреплений занимает прогулочная эспланада). Ратуша (16 в., ренессанс), ренессансные отели Ренес и Анжальбер (оба — 16 в.).

Музей Тулуз-Лотрека, осн. в 1922 (в б. епископском дворце): колл. картин А. де *Тулуз-Лотрека* и др. совр. художников.

Лит.: Laran J., La cathédrale d'Albi, P., 1911; Birot L., Une visite à la cathédrale d'Albi, 2 éd., Albi, 1928; Mâle É., La cathédrale d'Albi, P., 1950; Lambert E., Albi et sa cité épiscopale, P., 1959; Mesplé P., Albi, P., 1963.

АМЬЕ́Н (Amiens; галльский Самаробрива, Samarobriva) — г. в Сев. Ф., на р. Сомма. Адм. центр деп. Сомма, гл. г. историч. обл. Пикардия. Крупный пром. и художеств. центр. В древности центр галльского племени амбианов, в ср. века — одноим. графства. В 1185 присоединён к корол. домену; в 1435—47 входил в составе Пикардии в Бургундское герцогство. Сильно разрушен в 1918 и в 1939—44. При восстановлении (в 1944—54, по планам П. Дюфо) сохранён ср.-век. облик историч. центра. Руины позднеантич. стен, др.-рим. амфитеатра и терм. Между рукавами р. Сомма сохранилась ср.-век. застройка р-на Сен-Лё (14 в.) с ц. Сен-Лё (16 в., зальная). Готич. **собор Нотр-Дам** [1220—88; по плану Робера из Люзарша при участии Тома и Рено из Кормона; 3-нефная базилика с 3-нефным трансептом, обширным 5-нефным хором с обходом и венцом капелл и зап. фасадом с 3 галереями и 2 башнями; дл. гл. нефа 143 *м*, выс. 42,5 *м*; боковые капеллы — 1292—1376; разные по высоте и форме башни достроены в 14—15 вв.; готич. дер. шпиль над средокрестием — после 1528; гл. зап. фасад с 3 порталами — 1225—36; готич. скульптура гл. портала — 2-я четверть 13 в.; в тимпане «Страшный суд»; статуя «Благого Господа» (Beau Dieu), гал. королей со статуей Карла V, 1375, частично восстановлена в 1856; роза фасада — 16 в., гл. портал юж. трансепта со статуей «Золотой Богоматери» (Vierge dorée) — нач. 14 в.; портал Сент-Оноре северного трансепта — конец 13 в.; в интерьере — надгробия епископов Эврара де Фуйи и Жоффруа д'Э — бр., 1-я пол. 13 в.; скульптура 13—17 вв.; реставрир. преграда хора с рельефами со сценами из жизни св. Фирмена и Иоанна Крестителя — конец 15 — нач. 16 вв.; решётка хора — 18 в.; резные дер. скамьи — 1508—19, А. Булен и А. Юэ; витражи — 13—14 вв.]. Ц. Сен-Жермен (15 в., шпиль — «пламенеющая готика»), ц. Сен-Реми (17 в.; сохранились готич. части 13 в.; реконструирована в конце 19 в.). Цитадель (1598). Отели: Морган (конец 15 в.), Сажиттер (1593; ренессанс). Ратуша (17 в., перестроена в 19 в.). Часовая башня (15—18 вв.). Префектура (б. здание интендантства; 1761). Театр (1779—83, Ж. П. Ж. Руссо, классицизм). Ц. Сен-Жак (1838, перестроена после 1950). Жилой дом башенного типа (конец 1940 — нач. 1950-х гг., О. *Перре*). Дом культуры (1965, П. Сонрель).

Музей Пикардии, осн. в 1854 (в интерьере — росписи П. *Пюви де Шаванна*): колл. др.-егип., др.-греч., др.-рим. и ср.-век. иск-ва, зап.-европ. и франц. живописи и скульптуры 15—19 вв.

Лит.: Durand G., Description abrégé de la cathédrale d'Amiens, P., 1904; его же, Monographie de l'église Nôtre-Dame, cathédrale d'Amiens, v. 1—2, Amiens, 1901—03; Boinet A., Le musée d'Amiens, P., 1928; Meddling W., Die Westportale der Kathedrale von Amiens und ihre Meister, Augsburg, 1930; La cathédrale d'Amiens, P., 1937; Lefrançois-Pillon L., La cathédrale d'Amiens, P., 1937; Normand R., Les vieux quartiers d'Amiens, Amiens, 1947; Boinet A., La cathédrale d'Amiens, P., 1951; Estienne J., Amiens, P., 1953; Grenier A., Manuel d'archéologie gallo-romaine, P., 1958; Tafuri M., La cattedrale di Amiens, [Firenze], 1965; Calonne A. de, Histoire de la ville d'Amiens, v. 1—3, Marseille, 1976.

АНГУЛЕ́М (Angoulême; лат. Экулисма, Eculisma) — г. в Зап. Ф., расположен на р. Шаранта. Адм. центр деп. Шаранта, гл. г. историч. обл. Ангумуа.

Ангулем. Собор Сен-Пьер. 1105—30. Интерьер.

Осн. в период рим. колонизации. Гор. коммуна с 1204. С 1373 во владении герцогов Орлеанских. В историческом центре А. романский **собор Сен-Пьер** (1105—30; разрушен в 1562 и 1568; реставрирован в 1866—85, П. Абади; 1-нефная базилика с 3 куполами гл. нефа, трансептом с 2 меньшими куполами и хором с капеллами; скульптура зап. фасада, в т. ч. рельеф «Страшный суд», конец 12 в.— 13 в.; романская башня сев. рукава трансепта реконстр. в 19 в.; зап. фасад сильно перестроен в 19 в.). Ц. Сент-Андре (12—15 вв.). Дворец епископа (ныне Муницип. м.; 12—15 вв.; неоднократно перестраивался). Б. капелла кордельеров (13 в.). Ратуша (на месте замка графов Ангулемских; сохранились башни — Люзиньян — 13 в., и Валуа — 15 в.; реставрированы в 1858—68, П. Абади).

Музей археологич. и историч. об-ва деп. Шаранта: колл. первобытного, др.-рим. и ср.-век. иск-ва. **Муницип. м.** (в б. епископском дворце): колл. зап.-европ. живописи и декор.-прикл. иск-ва.

Лит.: L a b b é d e l a M a u v i n i è r e H., Poitiers et Angoulême, P., 1908; D a r a s C h., La cathédrale d'Angoulême, Angoulême, 1942; e г о ж е, Angoumois roman, P., 1961; Angoulême, P., 1963.

АНЖЕ, А н ж е р (Angers; лат. Ю л и о м а г у с, Juliomagus),— г. в Сев.-Зап. Ф., расположен на р. Мен, близ впадения её в р. Луара. Адм. центр деп. Мен и Луара; древняя столица историч. провинции Анжу. Гл. г. племени андекавы и одноим. рим. пров. (остатки терм, цирка и амфитеатра). С 9 в. центр графства; с 1360 гл. г. герцогства Анжу. Хорошо сохранился историч. центр А. с жилыми домами 16 в. Романско-готич. **собор Сен-Морис** (1150 — 13 в.; план крещатый, 1-нефный; неф— сер. 12 в.; трансепт — 13 в.; хор — после 1274; апсида — 13 в.; портал с романской скульптурой тимпана «Христос с символами евангелистов» — 1155—1165; 2 боковые башни — 12 в. со шпилями сер. 19 в.; башня над средокрестием — 1540, Жан из Леспина; в интерьере — высокий барочный алтарь с балдахином — 1757); ц. б. аббатства Ле Ронсере (11 в.; частично сохранились стены — 1028; 3-нефная; трансепт и вост. часть — 1088—1119), ц. Сен-Мартен (осн. на месте сакристии меровингского периода и базилики периода Каролингов; осн. стр-во — с 1150); романско-готич. ц. Ла Трините (2-я пол. 12 в., 1-нефная, с ренессансной колокольней — 16 в.); готич. ц. Сен-Серж (хор — 13 в.; сохранившаяся часть трансепта — 11 в.; гл. неф — 15 в.); развалины ц. Сен-Туссен (13 в., готика). Епископский дворец (1098—1148; многократно перестраивался с 15 в.; 2-нефный зал); башня разруш. аббатства Сент-Обен (1130, сохранилась часть романского клуатра); **госпиталь Сен-Жан** (1174—86; романский клуатр, 12 в.; ренессансное крыло — 16 в.). **Замок** (гранит, известняк, шифер, 1228—38; хорошо сохранились стены с 17 мощными круглыми башнями; высотою от 40 *м* до 60 *м*; капелла и павильон с башенкой, перестроен в 19 в.; в замке — Музей шпалер). Английская башня (часть гор. укреплений, 13 в.). Ратуша (б. Анжуйский коллеж, 1691); гор. префектура (17 в.; сохранились романская гал. и портал 12 в.). Фахверковый дом Адама (15 в., с дер. скульптурой). Дворцы: Барро (ныне музей; 1487; спиральная лестница) и Пенсе (1523—35, возможно Жан из Леспина, ренессанс). Дворец правосудия (1883). На пл. Шато пам. королю Рене (*Давид д'Анже*).

Анже. Башни замка. 1228—38.

Музей шпалер (в замке), осн. в 1954: колл. гобеленов 14—16 вв. **Археологич. м.** (в госпитале Сен-Жан), осн. в 1841: колл. местного ср.-век. иск-ва. **Музей изящных иск-в** (во дворце Барро), осн. в 1794: колл. зап.-европ. живописи 18—20 вв., скульптура Давида д'Анже. **Музей Тюрпен де Крисе** (во дворце Пенсе), осн. в 1849—89: колл. др.-егип., античного и вост. иск-ва, ср.-век. декор.-прикл. иск-ва, зап.-европ. рис. 17—19 вв.

Лит.: F a r c y L. d e, Monographie de la cathédrale d'Angers, v. 1—4, Angers, 1901—26; U r s e a u C h., Les monuments anciens de la ville d'Angers, Angers, 1912; e г о ж е, L'obituaire de la cathédrale d'Angers, P., 1930; L e v r o n J., L'Abbaye de Saint-Aubin d'Angers, Angers, 1937; L e j a r d A., Les tapisseries de L'Apocalipse de la cathédrale d'Angers, P., 1943; F o r s y t h G. H., The Church of Saint-Martin at Angers, Princeton, 1953; P l a n c h e n a u l t R., Les tapisseries d'Angers, P., 1955; Histoire d'Angers, [Toulouse, 1975].

АРЛЬ (Arles; лат. А р е л а т е, Arelate, А р л е з и у м, Arlesium) — г. в Юж. Ф., в Провансе, в деп. Буш-дю-Рон. Расположен в низовьях р. Рона. Осн. греками; в 1 в. до н. э. рим. колония. Резиденция императора Константина I (4 в. н. э.). В ср. века центр королевства Арелат. Руины др.-рим. акведука, форума (частично сохранился; фрагменты колоннады), криптопортика, располож. по периметру форума (1 в. до н. э.— 4 в. н. э.), амфитеатра (2 в., сохранилось 2 яруса аркад; в 12 в. перестроен в крепость с 3 башнями), театра (конец 1 в. до н. э.— 1 в. н. э.; романская башня Роланда), терм де ла Труй (т. н. дворец Константина; 306—330), гор. стен (перестроены в ср. века); на ул. Аликан галло-рим. некрополь (с 4 в. христианское кладбище, пам. раннеср.-век. скульптуры); на пл. Республики обелиск. Романская **ц. Сен-Трофим** (конец 5 в., осн. стр-во — 10—11 вв., реставрирована в 19 в.; колокольня — 12 в.; перестройки — 12—16 вв.; хор с капеллами — 1454—1465; боковые капеллы —14 в.; 3-нефная базилика, романский портал со скульптурой, в тимпане — рельеф «Христос во Славе» с символами евангелистов, статуи святых между колоннами портала, ок. 1180—1200; в интерьере — капелла королей, 17 в.); рядом епископский дворец и клуатр (1183 — 14 в.; романско-готич. арочные гал.; резные капители и фигуры на пилонах— 12—14 вв.); ц. Сент-Онора-дез-Аликан (сохранились части нефа каролингского времени; апсида и крипта — ок. 1175; перестройки 13 в., в центре романская колокольня; капеллы —15—17 вв.); ц. Нотр-Дам-ла-Мажор (сер. 12 в.; апсида и хор перестроены в 16 в.; боковые нефы — 14 в.); позднеготич. ц. Сент-Анн (ныне Музей языческого и христианского иск-ва; ок. 1620, с широким нефом и боковыми капеллами; иезуитская капелла, 1648). Дворец мальтийского ордена (конец 15 в., поздняя готика), отель Лаваль-Кастеллан (нач. 16 в., поздняя готика; фасад — сер. 17 в.; во дворе — руины др.-рим. полуциркульного сооружения); отель Юлия Цезаря (17 в.); дома 16—17 вв. с ренессансными порталами. Ратуша (1673—84, по плану Ж. *Ардуэна-Мансара*; башня — сер. 16 в.). Зал празднеств (1931). Пам. погибшим в 1914—18 (Г. Люппе).

Музей языческого и христианского иск-ва (в ц. Сент-Анн): колл. античной, ср.-век. провансальской скульптуры, саркофаги 1—3 вв., мозаика. **Музей Арлатан** (в отеле Лаваль), осн. в 1909: колл. местного декор.-прикл. иск-ва, зап.-европ. живопись 16—20 вв. **Музей Реаттю** (во дворце Мальтийского ордена): колл. зап.-европ. и местной живописи 15—20 вв., гобелены 17—20 вв.

В 20 *км* от А., в г. С е н - Ж и л ь - д ю - Г а р (Saint-Gilles-du-Gard; 11—12 вв.),— ц. бенедиктинского

мон. Сен-Жиль (8 в., осн. стр-во — 1077—1116; готич. своды, 1180; перестроена после разрушения 1565 в 17 в.; гл. портал — ок. 1195; богатый скульпт. декор). В 4 *км* от А.— руины аббатства Монмажур (Montmajour) с ц. (12 в.) и 2 капеллами (10 и 11 вв.).

Лит.: Constans L.-A., Arles antique, P., 1921; Benoit F., Arles, Lyon, 1927; его же, L'abbaye de Montmajour, P., 1928; Constans L.-A., Arles, P., 1928; Peyre R., Nîmes, Arles, Orange, Saint Remy, 5 éd., P., 1929; Labande L.-H., L'église Saint-Trophime d'Arles, P., 1952; Rabaud W., Arles, P., 1932; Gibert J., Arles gréco-romaine, seuil des Gaules chrétiennes, [Arles sur Rhône, 1949]; Benoit F., Les sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille, P., 1954 («Gallia», supplement 5); Villes épiscopales de Provence, P., 1954; Hamann R., Die Abteikirche von St. Gilles und ihre künstlerische Nachfolger, B., 1955; Tixier J., Arles, son histoire, ses monuments, Avignon, 1972; Noble de Lalauzière J., Abrégé chronologique de l'histoire d'Arles, Marseille, 1975.

БАЙЁ (Bayeux; лат. Аугустодурум, Цивитас-Байокассиум, Civitas Baiocassium) — г. в Нормандии, в деп. Кальвадос. В центре — «Старый г.» с нерегул. сетью ул. Остатки др.-рим. терм. Романско-готич. собор Нотр-Дам (осн. стр-во — ок. 1046—77; крипта — 11 в.; аркады нефа — 11 в.; большие готич. окна — 13 в.; трансепт, хор и боковые нефы — 13 в.; боковые капеллы — 15 в.; зап. фасад с обходом и венцом капелл, 3 порталами со скульпт. декором — 13 в.; ниж. части зап. башен — 11 в., готич. шпили — 15 в.; башня над средокрестием — 15 в.; зал капитула — 12—13 вв.; ризница — 13 в.); б. епископский дворец (13—16 вв.; капелла, 15 в.). Дер. и кам. дома (14—15 вв.). Ратуша (18 в.).

Музей живописи (в здании б. епископского дворца): колл. местной живописной школы 18—19 вв. **Музей королевы Матильды**: колл. шитья, в т. ч. знаменитый ковёр из Байё, 11 в., декор.-прикл. иск-во.

Лит.: Levé A., La tapisserie de Bayeux, P., 1919; Prentout H., Caen et Bayeux, 2 éd., P., 1921; Vallery-Radot J., La cathédrale de Bayeux, P., 1922; Doré R., Caen et Bayeux, P., [1939]; Lejard A., La tapisserie de Bayeux, P., 1946; Verrier J., The Bayeux imbroidery known as Queen Matilda's tapestry, L., 1946; Der Wandteppich von Bayeux, Köln, 1957; Kordi M., Bayeux aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, La Haye — P., 1970.

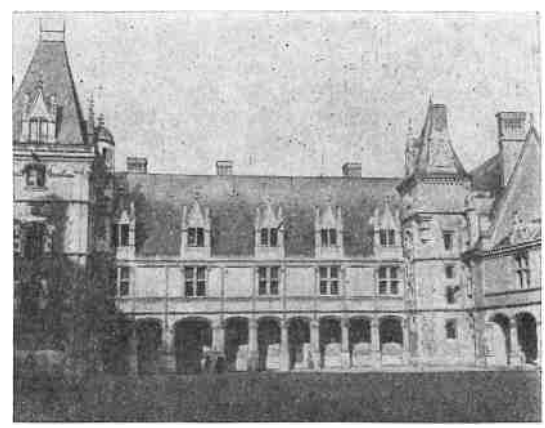
БЕЗАНСО́Н (Besançon; лат. Везонцио, Vesontio) — г. и порт в Вост. Ф., на возвышенности в крутой излучине р. Ду. Адм. центр деп. Ду, столица историч. обл. Франш-Конте (с 1668). В древности галльское воен. поселение. Религ. центр Бургундского герцогства. Река Ду разделяет Б. на «Нижний г.» и «Верхний г.», соед. кам. мостом. Сохранились укрепления Б. (на месте ср.-век. стен) — часть гор. стен, стены и форт Гриффон вокруг р-на Баттан, форт Шоданн (с 1669; все — С. *Вобан*), а также галльская крепость на скале. Руины др.-рим. амфитеатра, акведук д'Арсье и рим. 2-пролётная арка («Порт нуар»; 2 в.). В «Старом г.» жилые дома 16—18 вв. и культ. здания. Собор Сен-Жан (осн. в 6 в.; базилика с вост. и зап. апсидами; внешние стены — 11 в.; нижняя часть гл. нефа и зап. апсида — 1148; хор с обходом — 13 в.; позднеготич. боковые капеллы; вост. апсида, колокольня, боковой портал — 18 в.; в интерьере — ренессансная и барочная живопись и скульптура; астрономич. часы — 1860, А. Верите). Церкви: Сен-Поль (ныне музей; осн. в 7 в., освящена в 1044, перестраивалась в готич. стиле в 13 в., реставрирована в 19 в.), Сен-Франсуа-Ксавье (1680—88, барокко), Сен-Морис (1712—14), Сент-Мадлен (1746—66, Н. Николь; в плане — равноконечный крест), Сен-Пьер (1782—86, по проекту К. Ж. А. Бертрана; 2-башенный фасад), башня и портал ц. Сен-Венсан (16 в.). Дворец А. Гранвелы (Гранвель; 1534—47, в декоре фасада использован классич. ордер; двор с аркадами). Ратуша (1569—73; рустованный фасад), Дворец правосудия (в б. парламенте пров. Франш-Конте; богато декориров. фасад — 16 в., Ю. Самбен; зал приёмов — 1745—1749, рококо; перестроен в 1960-е гг.). Госпиталь Сен-Жак (1685—1702, Ж. Маньен и Руайе; классицистич. двор; купольная капелла — 1739—45, Н. Николь, богатый дер. декор, рококо). Префектура (б. интендантство; 1771—78, Н. Николь по проекту В. Луи, классицизм; садовый фасад с ротондой; в интерьере — дер. декор, Б. Лапре). Больница Сент-Эспри (18 в.; капелла 13—15 вв.). Театр (1775—84, К. Н. *Леду*; восстановлен после пожара в 1959). Отели: Готьо д'Ансье, Преиньи, Порселе, Монмартен (все — 16 в.), Анвер, Шасинье (оба — 17 в.), Терье (1770), Вале (1774). Застройка 17 в. на набережной Вобан, Большой ул., пл. 8 сентября и др. Многочисл. фонтаны, в т. ч. Гран-Карм (1564, К. Люлье). Парки Шамар, Мико; эспланада Гласис. Часовая ф-ка (1939, О. *Перре*).

Музей изящных иск-в, осн. в 1843: богатая колл. зап.-европ. живописи, скульптуры, графики, декор.-прикл. иск-ва 14—18 вв. **Музей истории Франш-Конте** (в гал. дворца Гранвелы), осн. в 1945: колл. шпалер 1760.

Лит.: Gauthier J., Étude archéologique sur la cathédrale Saint-Étienne de Besançon, P., 1901; Bailly A., Besançon, P., 1925; Mercier F., Le Musée de Besançon, Besançon, 1936; Monnot A., Besançon, Besançon, 1954; его же, Le vieux Besançon, Besançon, 1956; Grenier A., Manuel d'archéologie gallo-romaine, P., 1958, p. 162; Histoire de Besançon, publiée sous la direction de C. Fohlen, v. 1—2, P., [1964—65]; Besançon d'hier et d'aujourd'hui, Besançon, 1965.

БЛУА́ (Blois) — г. в Центр. Ф., на р. Луара. Адм. центр деп. Луар и Шер. В ср. века столица графства. В 14—16 вв. резиденция франц. королей. Сохранил нерегул. планировку и облик 16—17 вв. **Замок** (комплекс зданий разных периодов, сгруппиров. вокруг неправильной формы внутр. двора: отдельные башни и зал Генеральных штатов — 13 в.; крыло Карла Орлеанского с проходом на видовую террасу и к башне Фуа — 1440—50; здесь же хор несохранившейся капеллы Сен-Кале — 1508; позднеготич. крыло Людовика XII — 1498—1503; ренессансное крыло Франциска I — 1515—24, Ж. Сурдо, Доменико да Кортона, с богато декориров. открытой спиральной лестницей между контрфорсами 8-гранной башни; крыло Гастона Орлеанского — 1635—38, Ф. *Мансар*; парадная лестница — 1632). Церкви: Сен-Никола (б. аббатство Сен-Ломер; 1138—86; нефы, фасад и башни — ок. 1210; здесь же мон. строения, 1669—1723; классицизм), Сен-Сатюрнен (11 в., перестроена в 15—17 вв.; портал — 16 в., «пламенеющая готика»; боковая капелла — 1528, ренессанс), Сен-Венсан-де-Поль (б. иезуитская ц.; 1626—71, по плану Э. Мартелланжа; классицизм), собор Сен-Луи (начат ок. 1520, перестроен в 1679; крипта — 10—11 вв.; фасад и апсида — 16 в.; левая башня — 16 в., на роман-

Блуа. Крыло Людовика XII в замке. 1498—1503.



ском основании 12 в., купола башни — 1609). Ратуша (б. епископский дворец; нач. 18 в., Ж. Габриель; террасный сад). Многочисл. особняки 16—18 вв.: Анны Бретонской (конец 15 в.), Дениза Дюпона (1524), Жассо, Бело, Сардини (ранний ренессанс; в оратории — фрески 16 в.), Конде, Аллюи (ок. 1508). Застройка 16 в. ул. Папего, Пюи-Шатель, Жюиф и др. Базилика Нотр-Дам-де-ла-Трините (1949, П. Рувьер). Мост через р. Луара (1717—24).

Музей древнего иск-ва: колл. живописи итал. и франц. школ 16—19 вв. **Музей культового иск-ва** (в замке), осн. в 1850: колл. ср.-век. и ренессансного декор.-прикл. иск-ва, скульптуры.

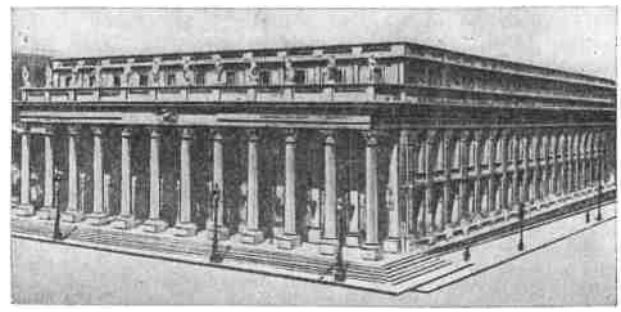
Лит.: Lesueur F., L'évêché de Blois, Blois, 1909; его же, Le château de Blois, P., 1914—21; Gebelin F., Les châteaux de la Renaissance, P., 1927, p. 55; Bidou H., Le château de Blois, P., 1931; Quervelle P.-M., Blois, son château, son musée, ses monuments, P., 1952; Moreau A., Blois, le château et la ville, P., 1965; Bergevin L. et Dupré A., Histoire de Blois, v. 1—2, P., 1977.

БОВЕ́ (Beauvais; лат. Цезаромагус, Caesaromagus) — г. в Сев. Ф., адм. центр деп. Уаза. Рим. крепость на холме близ слияния р. Авелона и р. Терен. В 16—18 вв. крупный центр по выделке художеств. стекла и гобеленов. Сильно разрушен во время 2-й мировой войны 1939—45. Восстановлен в конце 1940—1950-х гг. Руины др.-рим. стен с башнями. Готич. **собор Сен-Пьер** (на месте сгоревшего в 1180 и 1225 собора 10 в.; начат в 1227, многократно перестраивался до 1578; 3-нефный хор выс. 48 *м* с обходом окончен в 1272, обрушился в 1284, достроен в 14 в.; клуатр — 16 в.; фасад сев. трансепта — 1510—78, П. Шамбиж, Мишель из Лаликта; витражи — 13—16 вв.; астрономич. часы — 1865—68, А. Верите), к собору примыкает уцелевший неф базилики Нотр-Дам-де-ла-Бас-Эвр (997—998); романско-готич. ц. Сент-Этьенн (12— нач. 16 вв.; 5-нефный хор — 1506—22; сев. башня зап. фасада — 1583—1674; в апсидах — витражи, 1518, Э. Лепренс). Дворец юстиции (б. епископский дворец; 14—16 вв., перестроен в 19 в.; укрепл. ворота — 1306). Ратуша (1752).

Гор. музей.

Лит.: Leblond V., La cathédrale de Beauvaix, P., 1956; Magnien L., Le musée de Beauvais, P., 1926; Ajalbert J., Beauvais, P., 1927; Jacoby P., Beauvais et sa région, P., 1960; Le Sayec D., Beauvais et sa cathédrale, Ingersheim, 1974.

БОРДО́ (Bordeaux; лат. Бурдигала, Burdigala) — г. в Юго-Зап. Ф., расположен в 87 *км* от Атлантич. океана, в излучине р. Гаронна. Адм. центр деп. Жиронда. Древняя столица историч. обл. Гиень. Расцвет — в период англ. завоевания (1154—1453). Крупный ремесл., культурный и экономич. центр Ф. Сложившийся в ср. века веер улиц, ведущих к пл. Биржи (б. Королевская пл.; 1728—51, Ж. Габриель V и Ж. А. *Габриель*) в излучине реки, в 18 в. дополнился (в результате градостроит. деятельности Ж. и Ж. А. Габриель, В. Луи и др.) регул. сетью ул. и пл., определивших совр. облик Б. с его набережными и классицистич. зданиями. Классицистич. ансамбль центра Б. составляют: пл. Комеди, соед. с пл. Побед и Аквитанскими воротами торговой ул. Сент-Катрин; круглая пл. Турни (1844—1848) с широкими аллеями Турни, связ. короткими поперечными ул. с пл. Кенконс (1818—28), полукругом замыкающейся пам. жирондистам (1895, Дюмилатр и Рик) и открывающейся на реку приподнятой террасой с двумя ростральными колоннами (1829). Набережная Ришельё с постройкой 18 в. заканчивается у арочного моста полукруглой пл. Бир-Хаким (2-я пол. 18 в.) и Бургундскими воротами, поставленными по её оси (1755, Ж. А. Габриель; классицизм). Руины рим. амфитеатра (3 в.). Романско-готич. собор Сент-Андре (12—14 вв.; неф — 12 в. со сводами 15 в.; готич. хор с обходом — 13 в.; скульптура 2 порталов сев. рукава трансепта — т. н. «Королевских врат», 13 в., и портал — 14 в., со статуями епископов; в нишах апсиды — скульптура 13 в.; в ризнице — живопись 13—15 вв.) с отдельно стоящей высокой колокольней (1440—66) с венчающей статуей св. Девы (1863). Церкви: романско-готич. Сен-Сёрен (11—13 вв.; купольная; крипта — 11 в. с раннехрист. саркофагами; там же собр. резных плит, капителей и надгробий 6—9 вв. и 14—15 вв.; фасад перестроен в 1831, сохранён портал 11 в.; скульптура юж. портала, 13 в. — рельефы сцены «Страшного суда», статуи Церкви и Синагоги; романские башни с завершением 16—18 вв.; в интерьере — многочисл. произв. скульптуры 15 в.), Сент-Круа (12—13 вв.; романский фасад — 12 в.; реставрирована в 19 в. по проекту П. Абади), Сен-Мишель (14—16 вв.; зальная; на основе романской постройки 12 в.; портал — 16 в. с фигурами сивилл; в интерьере — живопись и скульптура 17—18 вв.; решётки — 18 в.; отдельно стоящая колокольня — 1472—92, Ж. Леба из Сента; шпиль — 1865, П. Абади; под колокольней — «подвал» с погребениями 14 в.), Сент-Элали (12—14 вв., готика, перестроена в 19 в.), Сент-Элуа (15 в., фасад перестроен в 19 в.), Сен-Брюно (1620; ренессансный фасад), Нотр-Дам (1677—1707, барокко), Сен-Поль (1663—76, рококо; колокольня — 1850; в интерьере — скульптура Г. II Кусту). Гор. ворота: Порт-де-ла-Грос-Клош с башнями (13—15 вв.) и Порт-де-Кайо (1494; с машикулями). Старая ратуша (сохранились ворота Элюа, 13—15 вв.; колокол — 1775), лицей б. иезуитского коллежа (17—19 вв.). **Большой театр** (1773—80, В. Луи; скульптура фасадов—Беррюе, Ван ден Дрикс), «Морской отель» (1758, Ж. А. Габриель); биржа (1746—47, Ж. А. Габриель, классицизм); префектура (в трёх зданиях 18 в., В. Луи); ратуша (в б. архиепископском дворце; 1772—1781, Ж. Этьенн и Р. Ф. Бонфен; большой внутренний двор-сквер, окруж. галереями); Школа изящных иск-в (в здании б. аббатства; 18 в.; фонтан Сент-Круа, 1735); отели Лаланд (ныне музей), Лаботьер, Боннаффе (все — 18 в., Э. Лаклот); Дворец юстиции (1839—46); больница Сент-Андре (осн. в конце 14 в.; перестроена в начале 19 в.); здание ф-тов наук и литературы ун-та (1861—86). Общественные сады (английский парк и ботанические сады — 1746—56, расширены в 1858). Арочный мост (1810—22, расширен в 1953). Жилой комплекс в Пессаке (1922—23, Ш. Э. *Ле Корбюзье*); жилой р-н Сите-де-ла-Бенож (1950, П. Воллет, Ж. Карлю); научный городок (1958, Р. Кулон); жилой р-н Лормон-Сенон (с 1962, Ж. Файетон, при участии М. Перье); мост Саже (1965, С. Буссирон); искусственное озеро на затопляемой территории и жилой р-н Гран-Лак (с 1967).



Бордо. Большой театр. 1773—80. Архитектор В. Луи.

Музей изящных иск-в, осн. в 1801: колл. зап.-европ. живописи. **Музей декор. иск-в** (в отеле Лаланд): колл.

декор.-прикл. иск-ва от ср. вв. до 18 в. **Музей Бони**: колл. декор.-прикл. иск-ва. **Музей старого Бордо**, осн. в 1907.

Лит.: Saunier Ch., Bordeaux, P., 1909; Deshairs L., Les Hôtels de Bordeaux, P., 1910; Brutalis J.-A., Saint-Michel de Bordeaux, Bordeaux, 1916; Courteault P., La Place Royale de Bordeaux, P., 1923; его же, Bordeaux, cité classique, P., 1932; его же, La cathédrale de Bordeaux, P., 1936; Welles J. de, Le Grand-Théâtre de Bordeaux, Bordeaux, 1949; его же, Bordeaux, P., 1972; Brun P., Les églises de Bordeaux, Bordeaux, 1953; Desgraves L., Bordeaux au cours des siècles, Bordeaux, 1954; Prieur L., Bordeaux, P., 1960; Jullian C., Histoire de Bordeaux, Marseille, 1975; Parizet F., Aubert C. et Du Pasquier J., Bordeaux, ville d'art, P., [1976].

БУРК-АН-БРЕС (Bourg-en-Bresse) — г., расположен в Вост. Ф., в Савойских Альпах. Адм. центр деп. Эн. В 16 в. одна из гл. резиденций герцогов Савойских. Присоединён к Ф. в 1601. Облик г. во многом определяется постройками 18 в. Позднеготич. ц. Нотр-Дам (1505—1654; ренессансный фасад с высокой башней и 3 порталами; в хоре — скульпт. сидения 16 в., в третьей капелле слева от входа — витражи 1-й пол. 16 в.). Многочисл. особняки (18 в.) и фонтаны. Дом на ул. Гамбетта (1496) и дом Горво (нач. 16 в.) — оба с выступающими вперёд верхними этажами. Ратуша (1771).

В состав г. входит пос. Бру (Brou). Вырос вокруг мон. в 12 в. Готич. церковь (1513—32, А. ван Богем, по проекту Ж. Перреаля; богатый скульпт. декор; в хоре — 3 гробницы: Маргариты Бургундской, Филибера Савойского и Маргариты Австрийской — все К. Мейт, см. *Германия*; скамьи и ограждения хора — 1530—32, П. Террассон; витражи в апсиде и капелле Маргариты Австрийской — 16 в.). Монастырь (1506—1512; с 3 внутр. дворами, один из к-рых 15 в.).

Музей Эна (в здании мон.): колл. ср.-век. и нар. иск-ва, скульптуры и живописи.

Лит.: Nodet V., L'église de Brou, P., 1918; Bidet A., Brou, temple de la fidélité, Fontenay-le-Comte, 1958.

БУРЖ (Bourges; лат. Аварикум, Avaricum)— г. в Центр. Ф. Адм. центр деп. Шер, центр историч. обл. Берри. Расположен на холме при слиянии рек Йевр и Орон. В 52 до н. э. во владении римлян. С 12 в. владение франц. наследных принцев. В 15 в. резиденция Карла VII. «Старый г.» сохранил регул. структуру плана галло-рим. поселения. Руины галлорим. стены (4 в.). **Собор Сент-Этьенн** (ок. 1190— ок. 1280; 5-нефная базилика без трансепта с хором с двойным обходом и с капеллами между столбами, криптой и зап. фасадом с 2 башнями и 5 порталами; в тимпане гл. портала композиция «Страшный суд», левый портал и башня Бер перестроены в 1508—24; на ост. порталах собора — скульптура 2-й пол. 12—13 вв.; башня Сурл, 13 в.; витражи, 13—15 вв.; крипта, 13 в., на основании 9 в.; в интерьере — скульптура 15—17 вв.; дер. скамьи, 18 в.; в крипте — статуя герцога Жана де Берри, 15 в., Жан из Камбре); ц. Сен-Пьер-ле-Гиллар (13—14 вв., готика; капеллы—16 в.); ц. Нотр-Дам (16 в.); ц. Сен-Бонне (16 в.; витражи — 15—16 вв.; фасад перестроен в 1930); мон. Благовещения (осн. в 1502); б. мон. августинцев (17—18 вв.). Многочисл. готич. и ренессансные дома, в т. ч. отели: **Жака Кёра** (ныне музей; между 1443—51; на руинах галло-рим. стен; двор с аркадой и лестницей с башенками, декор. скульптурой; капелла с расписными сводами —1448), Жака Кюжа (ныне музей; 1515), Лальман (конец 15 — нач. 16 вв.; готика, ренессансный декор; в интерьерах — колл. декор.-прикл. иск-ва 16—18 вв.). Малый лицей (б. старая ратуша; 1488 — 16 в.; готика), ратуша (б. архиепископский дворец; 1680, клуатр, А. *Ленотр*); Министерство юстиции (1960—62; М. Андрио, П. Пара); Дом культуры (1965).

Музей Берри (в отеле Жака Кюжа): колл. древнего иск-ва, живописи, скульптуры, декор.-прикл. иск-ва. **Музей в отеле Жака Кёра**: богатая колл. ср.-век. скульптуры и живописи.

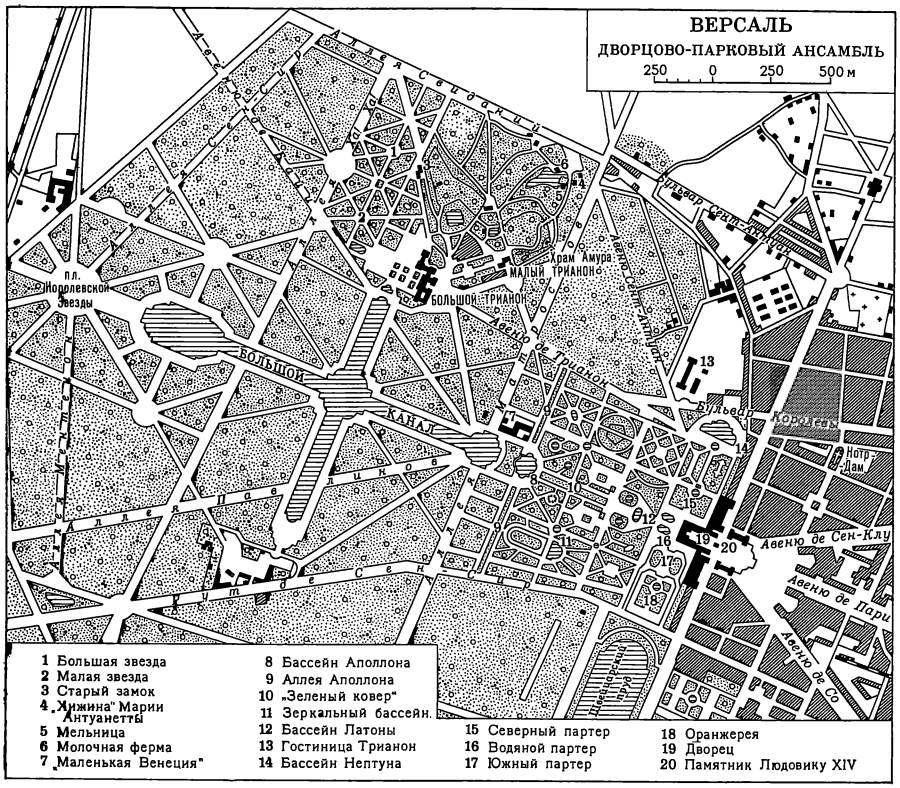
Лит.: Boinet A., La cathédrale de Bourges, P., 1911; Gauchery P., Grossouvre A. de, Notre vieux Bourges, Bourges, 1912; Gandilhon A., Bourges, P., 1949; Saint-Supery A., Saint-Etienne de Bourges, Nevers, 1955; Branner R., La cathédrale de Bourges et sa place dans l'architecture gothique, P.— Bourges, 1962; Favière J., Bourges. Guide pratique du touriste, Bourges, 1974.

ВЕЗЛЕ (Vézelay) — г. в деп. Йонна в Бургундии. Возник на месте романского аббатства (9 в.), располож. амфитеатром на одинокой возвышенности в 15 *км* от Аваллона (Avallon). Город застраивался вокруг монастыря (осн. в сер. 9 в.) — паломнического центра, где, по преданию, находилось место захоронения св. Магдалины. Руины ср.-век. стен (12 в.) и ворот (Порт-Нёв, 14—16 вв.). Романская мон. **ц. Сент-Мадлен** (1096—1140; крипта — 12 в.; нартекс — 1140—50; гл. неф, зал капитула, трансепт —12 в.; готич. хор — 1171—1276; реставрирована в 1840—59, Э. Э. *Виолле-ле-Дюк*; романская скульптура порталов — 1125—30). Часовая башня (17 в.).

В округе В., в Сен-Пер (Saint-Père), — готическая ц. Нотр-Дам (13 в., портал — 14 в.) и **Региональный музей иск-ва и истории**: собрание первобытного и галло-римского иск-ва и предметов материальной культуры.

Лит.: Micheli L., Vézelay et Avallon, P., 1934; Baussan Ch., Vézelay, P., 1948; Salet F., Adhémar J., La Madeleine du Vézelay, Melun, 1948; Bécet M., Vézelay, P., 1948; [Adhémar J.], Vézelay, P., 1953; Gréal J., La basilique de Vézelay, P., 1954; Janet le Caisne E. M., Vézelay, P., 1962; Diemer P., Stil und Ikonographie der Kapitelle von S. Madelaine, Vézelay, Heidelberg, 1975 (diss.).

ВЕРСА́ЛЬ, Версай (Versailles),— г., юго-зап. пригород *Парижа*. Адм. центр деп. Ивелин. Впервые упоминается в 1075. Гл. резиденция франц. королей в 1682—1789. В 17—18 вв. сложился величеств. **дворцово-парковый ансамбль В.**, к-рый вырос из небольшого охотничьего замка Людовика XIII (1624; перестроен в 1631—34, Ф. Леруа), превращённого в неск. строит. периодов (1661—68, Л. Лево; 1670—74, Ф. д'Орбе; 1678—89, Ж. *Ардуэн-Мансар*) в господствующий над окружением обширный дворец с пышной отделкой парадных и жилых интерьеров и с парком. Три дороги (в Париж, к корол. дворцам Сен-Клу и Со), шедшие веером от дворца, легли в основу планировки г. Точку соединения трёх дорог в курдонёре отмечает конная статуя Людовика XIV (1835, П. Картелье, Л. М. Л. Птито). Фасад дворца, обращ. к Парижу, образуют: Мраморный двор с располож. по оси композиции корол. спальней (1662, Л. Лево), Двор принцев (правое крыло, позднее назв. «Крыло Габриеля» — 1734—74; корол. капелла — 1689—1710, Ж. Ардуэн-Мансар; вестибюль — 1709—10, Р. де Кот; в интерьере — живопись А. Куапеля, скульпт. алтарь К. ван Клеве, скульптура Н. С. Адана и Э. *Бушардона*; левое «Крыло Дюфура», 1814—29) и Двор министров, обрамл. крыльями зданий министерств и чугунной решёткой (1671—81, Ж. Ардуэн-Мансар). Фасад дворца со стороны парка (дл. 580 *м*) составляют центральный (с 1668, Л. Лево, завершён Ж. Ардуэн-Мансаром), юж. (1662) и сев. (1685, оба — Ж. Ардуэн-Мансар) корпуса. В торце сев. корпуса расположен Оперный театр (1748—70, арх. Ж. А. *Габриель*, скульптор О. *Пажу*, живописный плафон потолка —Л. Ж. Ж. Дюрамо; резная дер., покрытая позолотой отделка театр. зала реставрирована в 1952—57). Отделка дворцовых интерьеров: Зеркальная гал. с угловыми залами Войны и Мира (1678—86, Ж. Ардуэн-Мансар, живописные панно — Ш. *Лебрен*). Большие апартаменты короля и королевы (1671—80, Л. Лево), к которым ведёт лестница Послов (1678—79); малые апартаменты королевы (с 1738, сильно повреждены в 1978); в юж. крыле В.— зал Конгрессов и гал.



Сражений. Гл. аллея парка с бассейнами Латоны, Аполлона и с Большим каналом (дл. 1520 *м*) составляет ось симметрии чёткой сетки прямых аллей громадного регул. парка (1661—68, А. *Ленотр*) с нарядными павильонами, фонтанами, скульптурой (Ф. *Жирардон*, А. *Куазевокс* и др.): юж. партер с оранжереей (1680-е гг., Ж. Ардуэн-Мансар) и бассейном швейцарцев (скульптура Л. Бернини, см. *Италия*); сев. партер с водной аллеей и бассейном Нептуна (Л. С. Адан, Ж. Б. *Лемуан*, Э. *Бушардон* и др.); колоннады, павильоны, фонтаны и скульптура в боскетах парка (под руководством Ш. Лебрена, позже — П. *Миньяра*). К С. от Большого канала — дворцы Большой Трианон (на месте фарфорового Трианона, 1670—72, Ф. де Орбе по планам Л. Лево; 1687, Ж. Ардуэн-Мансар; интерьер — нач. 19 в.; реставрирован в 1963—66) и Малый Трианон (1762—1764, Ж. А. Габриель), к к-рому прилегает живописный пейзажный парк (1774, А. Ришар) с Бельведером (1777), храмом Любви (1778), Малым театром (1780, все — Р. Мик) и «деревней» Марии Антуанетты («хижина», «мельница», «молочная ферма»; 1783—86, арх. Р. Мик, художник Ю. *Робер*).

Город В. построен по плану Л. Лево (с 1671) и так же, как и парк, полностью ориентирован на дворец: с З. на В. от образов. 3 дворами дворца пл. Плас д' Арм лучами расходятся 3 широкие ул. (авеню Сен-Клу, Пари и Со), между которыми расположены Большие и Малые конюшни (1679—85, Ж. Ардуэн-Мансар). Собор Сен-Луи (1743—54, Ж. Ардуэн-Мансар де Сагон), ц. Нотр-Дам (1684—86, Ж. Ардуэн-Мансар), отель Ош (конец 18 в.), хранилище Нац. б-ки (1930—32, М. Ру-Спиц).

В 1830 ансамбли В. превращены в **Нац. м. Версаля и Трианонов. Музей Гудона** (в отеле Невер), осн. в 1932: колл. зап.-европ. живописи, графики, скульптуры, произв. Ж. А. *Гудона*.

Лит.: Алпатов М. В., Архитектура ансамбля Версаля, М., 1940; Brière G., Le parc de Versailles. Sculpture décorative, P., 1911; его же, Le château de Versailles. Architecture et décoration, t. 1—2, P., 1907—09; Pérate A., Versailles, P., 1917; Errard F., Versailles, ville du roi. 1770—89, P., 1935; Francastel P., La sculpture de Versailles, P., 1930; Deshairs L., Le Petit Trianon, P., 1908; Nolhac P. de, La résurrection de Versailles, P., 1937; Champigneulle B., Versailles dans l'art et l'histoire, P., 1955; Dunlop J., Versailles, L., 1956; Kemp H. vander, Levron J., Versailles, Trianons, P., 1957; Kemp H. van der, Versailles, les grands appartements, P., 1961; Verlet P., Versailles, P., 1961; Guillou E., Versailles, le palais du Soleil, P., 1963; Levron J., Versailles, ville royale, P., 1964; Marie A., Naissance de Versailles. Le château, les jardins, v. 1—2, P., 1968; Benoist L., Histoire de Versaille, P., 1973.

ВО-ЛЕ-ВИКО́НТ (Vaux-le-Vicomte) — загородный дворцово-парковый ансамбль близ Мелёна (Melun) в деп. Сена и Марна. Построен для ген. контролёра финансов Людовика XIV Н. Фуке (1656—61, Л. Лево; парадный овальный зал; в интерьере — стукковый декор и живопись Ш. *Лебрена*). Регул. парк (А. *Ленотр*).

Лит.: Цирес А., Французские загородные дворцы: Шато ле Мезон и Шато-Во-ле-Виконт, в его кн.: Искусство архитектуры, М., 1946; Cordey J., Vaux-le-Vicomte, P., 1924; France A., Le château de Vaux-le-Vicomte, P., 1950; Jaquillard P., Petit guide pour la visite de Vaux-le-Vicomte, P., 1959.

ГАВР (Le Havre) — г., крупный порт в Нормандии, в деп. Приморская Сена. Расположен в устье р. Сена. Осн. в 1517. Сильно разрушен в 1944. Восстановлен в 1947—56 по проекту О. *Перре*. Церкви: Нотр-Дам (начата в 1574, Н. Дюшмен; фасад — 1638), Сен-Франсуа (16—17 вв.). Отель (ныне музей; 1676—1727). Ансамбль пл. Ратуши, жилой р-н вокруг Парижской ул., бульвар Франциска I и проспект Фоша с домами башенного типа, «Порт осеан» (1949—56), все — О. Перре (с соавторами). Ц. Сен-Жозеф (1949—56, О. Перре, Р. Одижье). Ратуша (1958). Морской вокзал (инж. Э. Фрейсине). Дом культуры и музей (1955—62, Г. Ланьо, М. Вейль, Ж. Димитриевич, Р. Одижье и др.); абстрактная скульптура перед зданием (жел.-бет., А. Ж. Адан). Нац. школа тех. обучения (1962, Б. *Зерфюсс*).

Музей изящных иск-в, осн. в 1845 (разрушен в 1944, восстановлен в 1955—62): колл. зап.-европ. живописи 19—20 вв., произв. живописцев-импрессионистов, живших в Г. **Музей старого Гавра** (в отеле), осн. в 1955: история г. с 1517.

В 30 *км* от Г. — подвесной мост Танкарвиль (1959; дл. 1420 *м*, центр. пролёт 670 *м*). В окр. Г.—аббатство Гравиль-Сент-Онорин (Graville-Sainte-Honorine; церковь, 11—14 вв.; ныне — **Музей ср.-век. скульптуры и археологии,** осн. в 1962).

Лит.: Турнан Ж., Реконструкция Гавра, в сб.: Советская архитектура, [т.] 11, М., 1959; Berge F., Le Havre, P., 1929; Damais J. P., La nouvelle ville du Havre, P., 1963; Chotel P. M., Le Havre, P., 1964; его же, Le Havre, une grande cité maritime, P., 1971; Lechevalier C., Le Havre, Ingersheim, 1971.

ГРЕНО́БЛЬ (Grenoble; галльский Куларо, Cularo, лат. Грацианополис, Gratianopolis) —

г. в историч. обл. Дофине. Адм. центр деп. Изер. Живописно расположен в долине р. Изер при впадении в неё р. Драк. Осн. в 379. В 9—10 вв. завоёван арабами. Входил в Бургундское герцогство. Присоединён к Ф. в 1349. Столица провинции Дофине с 1451. Узкие ул. «Старого г.» соседствуют с застройкой 19 в. и широкими магистралями и эффектными сооружениями сер. 20 в. В сер. 1960-х гг. реконстр. в связи с зимними Олимпийскими играми 1968 (проект А. Бернара). Ср.-век. укрепления: форты Рабо (15 в.) и Бастий (17 в.) на горе Раше, на правом берегу р. Изер. Собор Нотр-Дам (11—13 вв.; неоднократно перестраивался); на соборной пл.— свободно стоящая колокольня (12 в.), жилые дома 15—17 вв. Церкви: Сент-Андре (первонач. капелла дворца Дофине; кирп., 13 в.; боковые капеллы — 15 в.; юж. башня — конец 13 в.; сев. портал —«пламенеющая готика»), Сен-Лоран (14 в., **крипта** — 7—8 вв.) и Сен-Луи (1669, классицизм). Дворец юстиции (первонач. дворец Дофине; затем местопребывание парламента провинции Дофине; 15—16 вв.; реставрирован и расширен в 1890—97; входной портал и капелла — конец 15 в., «пламенеющая готика»; ренессансное вост. крыло с позднеготич. деталями— 1539—62; в интерьере — ренессансный дер. декор, П. Жюд, 1521—24). Гор. ворота Порт-Сен-Лоран и Порт-де-Франс (оба — 17 в.). Ратуша (первонач. отель Ледигьер; конец 16—17 вв.), рядом с ней Гор. парк (18 в., пейзажный). Жилой р-н по ул. Сталинграда с ц. Сен-Жак (1959); видовая башня в парке Мистраль (1925, О. и Г. *Перре*), крытый рынок (1965, М. Вельтю), крытый каток (1966, А. Гишар, инж. Эбер и Лурден), Новая ратуша (1967, М. Новарина). «Ледяной дворец» (жел.-бет., перекрытие на 4 опорах; 1968, Р. Демартини, П. Жюнийон), Олимпийская деревня и Пресс-центр (1968, М. Новарина). Дом культуры (1967, А. Вожанский). Дворец выставок и ярмарок (1968, Ж. и К. Пруве). Башенные дома в парке «Иль верт» (1963—1967, Р. А. Анже, П. Пуччинелли, С. Пиво, П. Жюнийон). На склонах живописной горы Раше — парки «Гюи-Пап» и «Парк Дофине». На пл. Мистраль — пам. «Голубым дьяволам» (1936, Фрес) и Борцам Сопротивления деп. Изер (1950, Джоли).

Музей изящных иск-в (здание построено в 1865—70, К. А. Кестель), осн. в 1798: колл. зап.-европ. живописи 16—20 вв. **Музей Дофине:** археологич. колл. и собр. произв. местной художеств. школы. **Дом-музей Стендаля,** осн. в 1933: гал. портретов А. *Фантен-Латура*.

Близ Г., в долине Франц. Альп, в Сент-Пьер-де-Шартрёз (Sainte-Pierre-de-Chartreuse), — мон. Шартрёз, первый картезианский мон. в Европе. Осн. в 1084 (по др. сведениям — в 1086). Осн. группа мон. зданий — 17 в. (перестроены после пожара 1676). Большая крытая аркада, раздел. на 3 сектора 2 поперечными гал. (1145—13 в., расширена в 16 в.), и 2 кладбищенские капеллы (1370 и 1386).

Лит.: Reymond M., Giraud Ch., Le Palais de Justice de Grenoble, Grenoble, 1897; Reymond M., Grenoble et Vienne, P., 1907; David P., La cathédrale de Grenoble, P., 1939; Laurent J., Martine C., Grenoble hier et aujourd'hui, Grenoble, 1948; Lesbros H., La chartreuse, P., 1952; Leymarie J., Le musée de Grenoble, Grenoble, 1955; Veyret P. et G., Germain F., Grenoble, capitale alpine, [P.], 1967; Muller C., Grenoble, Grenoble, 1975; Prudhomme A., Histoire de Grenoble, Marseille, 1975; Histoire de Grenoble, Toulouse, 1976.

ДИЖО́Н (Dijon; лат. Дибио, Dibio) — г. в Бургундии, у слияния р. Уш и Сюзон. Адм. центр деп. Кот-д'Ор. Осн. в галло-рим. эпоху. Древняя столица герцогства Бургундского. В «Старом г.» сохранились узкие извилистые улочки с дер. домами 15 в., бюргерской застройкой 16 в. со скульпт. порталами и островерхими крышами, барочными и классицистич. особняками именитых горожан 17—18 вв. Мон. ц. **Сен-Бенинь** [в фундаменте сохранились части капеллы (871); круглая в плане крипта, окруж. 2 приделами (10—11 вв.); фигурные капители; верхняя церковь в стиле бургундской готики (1281—1325); портал (18 в.); мон. здание (ныне музей; 11—13 вв.)]. Романская базилика Сен-Филибер (12—13 вв.; центр. башня — 15 в.); готич. ц. Нотр-Дам (1-я четверть 13 в.; на фасаде — 2 ряда аркатуры и 3 скульпт. фриза; витражи — 13 в.; часы — 14 в.). Руины картезианского **мон. Шанмоль** [1383—88; скульпт. портал со статуями Клауса Слютера (см. *Бургундия*) и его мастерской — 1391—97; в мон. дворе — Колодец Моисея с 6 статуями пророков, Клаус Слютер, 1394—1406], позднеготич. ц. Сен-Жан (15 в.). Ренессансные церкви: Сент-Этьенн (ныне Торговая палата и музей; 15—16 вв.), Сент-Анн (конец 16 в.) и Сен-Мишель (1499—1530; башни зап. фасада окончены в 1659—67; ренессансные порталы со скульпт. декором). В центре «Старого г.» — комплекс зданий дворца герцогов Бургундских (ныне префектура и Музей изящных иск-в; 14—18 вв.; построен на месте ср.-век. замка, перестроен в конце 17 в. по планам Ж. *Ардуэна-Мансара*; позднеготич. башня — 14 в.; дворцовый фасад на пл. герцогов Бургундских — 15 в.; вестибюль, кухонные помещения, зал стражи и три зала 2-го этажа; двор Бар с лестницей Бельгард и гал.— 1614; зал Штатов с парадной лестницей — 1700, Ж. А. *Габриель*, реставрирован в 1895; зал Флоры с капеллой Элю — 18 в.; вост. сторона дворца — 1852, ныне музей). Дворец правосудия (б. парламент; 15—16 вв., ренессанс; гл. фасад — 1571—72; в интерьере — зал Потерянных шагов, капелла с дер. решёткой — 16 в.; отделка потолков в залах суда — 16—17 вв.). Отель Буйе де Лантене (ныне префектура; 1759, классицизм). Жилые дома 15—18 вв.: фахверковый трёхщипцовый дом на ул. Боссюэ (15 в.), отели— Морель-Совегрен (1435, двор —1547), Шамбеллан (1490, «пламенеющая готика»), Жанны Шантийской (16 в.), Мильзан (1561, ренессанс), Кариатид (1603), Вогюэ (1614, ренессанс); классицистич. особняки — Бушю (1643), Ле Компассёр и Шартрер де Монтиньи (17 в.), а также дома на ул. Префектуры, Веррери, Форж. Полукруглая пл. Освобождения (1686), привокзальная пл. Дарси с воротами Гийом (1788), переходящая в аллею Аркебузы (1515), и круглая пл. Вильсона, от к-рой отходит широкий проспект, ведущий к парку (1670). Ц. Сакре-Кёр (1938, Барбье). Дворец конгрессов и ярмарки (1948—56, Р. Барад). Районная больница с онкологич. центром (1962, Р. Барад), ц. Сен-Бернадет (1964, Бельмон). Ун-тский городок с б-кой и ф-тами естеств. наук, права, литературы и др. (1966, Р. Барад) на возвышенности Монмюзар; жилой р-н Лак (ZUP du Lac, застройка ведётся с 1968, Ж. Массе и Г. Парло).

Музей изящных иск-в (в здании дворца герцогов Бургундских), осн. в 1785: колл. старого швейц. и нем. иск-ва, скульптуры, графики, живописи европ. школ 15—20 вв., в т. ч. гробницы Филиппа Смелого (Клаус Слютер и др.) и Иоанна Бессмертного (А. де Муатюрье и Х. де ла Уэрта), «Рождество» Робера Кампена (см. *Нидерланды* Старые), алтарь М. Брудерлама (см. *Бургундия*). **Археологич. м.** (в мон. здании Сен-Бенинь): первобытное и галло-рим. иск-во. **Музей Маньен** (в отеле Этьенн Лантен, 17 в.): колл. зап.-европ. живописи 15—17 вв. **Музей Перрен-де-Пюикузен** (в отеле Обрио, 13 в.): колл. нар. иск-ва. **Музей скульптора Рюда** (в трансепте бывшей ц. Сент-Этьенн): скульптура, графика, скульпт. модели. **Гор. б-ка:** колл. ср.-век. иллюминированных рукописей.

Лит.: Kleinclausz A., Dijon et Beaune, P., 1907; Metman E., L'église Saint-Michel de Dijon, Dijon, 1914; Flipo V., La cathédrale de Dijon, P., 1928; Chompton L., Histoire de l'église Saint-Bénigne de Dijon, Dijon, 1900; Oursel Ch.,

L'église Notre-Dame de Dijon, P., 1938; Boireau R.-L., Guide pratique: Dijon et la Côte-d'Or, Dijon, 1955; Quarré P., Catalogue de l'exposition «Le Diocèse de Dijon», histoire et art, préface de G. Le Bras. Introduction par Pièrre Gras, Dijon, 1958; Quarré P., Exposition: Dijon, capitale provinciale au XVIII[e] siècle (Le musée de Dijon), Dijon, 1959; Moreau A., Dijon cœur de la Bourgogne, P., 1964.

КАН (Caen) — г., адм. центр деп. Кальвадос, экономич. и культурный центр историч. обл. Нормандия. Порт на р. Орн, в 14 *км* от пролива Ла-Манш, с к-рым связан судоходным каналом. Возник в нач. 11 в. Резиденция Вильгельма I Завоевателя (11 в.). Сильно разрушен в 1944. Восстановлен с 1959. Мужской мон., или аббатство Сент-Этьенн, с романской **ц. Сент-Этьенн** (1064—77; нервюрные своды нефа — 1102 или 1135; хор с обходом и капеллами и шатры башен — нач. 13 в.) и комплексом мон. зданий (ныне музей; нач. 18 в., Ла Трамбле; рокайльные интерьеры, росписи — Жан Рету Младший); женский мон., или аббатство Ла Трините, с романской **ц. Ла Трините** (1059—66, реставрирована в 19 в.; нервюрные своды нефа, хор и верхние ярусы башен — 12 в., шатры башен разрушены в период Столетней войны 1337—1453; фонарь — 13 в., крипта — 11 в.); романская ц. Сен-Никола (1088—93, центрич. в плане; фасад и башня над средокрестием —15 в.); башня Гийом-ле-Руа (конец 11 в.); **замок Вильгельма I Завоевателя** (Шато-де-Кан, осн. в 11 в.; донжон — 12—14 вв., реконстр. 1961; стены замка, осн. стр-во — 14—15 вв.; капелла Сен-Жорж — 12 и 15 вв.; романский Дом казначея; Покои губернатора — 17—18 вв.); **ц. Сен-Пьер** (неф и башня — 13—14 вв., шпиль башни разрушен в 1944, позднее восстановлен; ренессансный хор, многоугольный в плане, с обходной гал. и 5 капеллами — 1518—45, Э. Сойе), позднеготич. ц. Сен-Совёр (14—16 вв.; 2-нефная, 2-апсидная; готика и ренессанс); руины ц. Сент-Этьенн-ле-Вьё (14 в., по др. данным — 13—16 вв.); позднеготич. ц. Сен-Жан (15 в.; над входом колокольня — 14 в.); барочная ц. Нотр-Дам-де-ла-Глорьет (1684—87; декор хора — 18 в.). Отели: Катран (14—16 вв.), Эсковиль (1535—38, статуи и рельефы; почти полностью разрушен в 1944, позднее восстановлен), Тан (1538), Коломби (нач. 17 в.); ренессансный «Дом носящих оружие» (Manoir des gens d'Armes), дом поэта Ф. Малерба (16 в.), Дворец правосудия (1784—87). После реконстр. К. представляет собой образец совр. гор. застройки, с широкими проспектами, зелёной эспланадой («Прери») и многоэтажными зданиями: Пале-де-л'юниверсите (комплекс зданий ун-та, 1957, А. Бернар, Э. Юр), круглый рынок с водонапорной башней (1959, П. Жилле), Дом культуры с театром (1960—63, А. Бурбонне, Ф. Карпантье), крупный жилой р-н Кан-Эрувиль (с 1967, Ж. Кандилис и др.).

Музей изящных иск-в (в Шато-де-Кан): колл. зап.-европ. живописи 15—20 вв. **Нормандский м.**, осн. 1946: колл. археологич., историч., этнографич. пам. Нормандии.

В окр. К., в г. Фалез (Falaise),— ц. Сен-Жерве (11—16 вв.; центр. башня — 11 в., неф — 12 и 13 вв.; боковые капеллы — 15 в.; трансепт и хор с обходом — 16 в.), ц. Ла Трините (трансепт — 13 в.; неф и крылья — 1438; хор с трифорием и обходом — 1510—40; сев. портал — 16 в.), замок на высоком мысу (12—13 вв.; прямоуг. в плане донжон — нач. 12 в.; цилиндрич. донжон с 3-сводчатыми этажами — нач. 13 в.; обведён стенами с 12 башнями), больница с палатой 13 в.; дома 18 в. (сильно повреждены с 1944), муниципалитет (1785).

Лит.: Ruprich-Robert V., Le Château de Falaise, P., 1864; Prentout H., Caen et Bayeux, 2 éd., P., 1921; Lambert E., Caen roman et gothique, ses abbayes et son château, Caen, 1935; Doré R., Caen et Bayeux, P., 1939; Caen et sa région, P., 1958; Gruillou J., Caen et sa région. Caen et son avenir, P., 1960; Trébutien G., Caen, son histoire, ses monuments, ses communes et ses environs, P., 1970; Musset L., Caen, ville d'art, Ingersheim, 1971.

КАО́Р, Кагор (Cahors; лат. Дивона Кадурум, Divona Cadurum),— г., адм. центр деп. Ло. Живописно расположен на п-ове, образуемом излучиной р. Ло, в р-не Керси историч. обл. Аквитания. До 3 в. наз. Дивона (Divona), с 3 в.—Кадуркум (Cadurcum), центр галльского племени кадурков. Совр. К. делится бульваром Гамбетта, пролегающим с С. на Ю., на вост. часть («Старый г.», с остатками укреплений 14 в., кварталами жилой застройки 14—15 вв.— Субиру и Бадерн) и зап. («Новый г.», с широкими ул. и просторными пл.). В зап. части — остатки позднерим. терм (т. н. Ворота Дианы); на перешейке п-ова — стены (14 в.) с башней Бар (или Повешенных) и воротами Сен-Мишель; к В. от бульвара Гамбетта — **собор Сент-Этьенн** [освящён в 1119, перестраивался между 1285 и 1500; 1-нефный без трансепта; перекрыт 2 куполами на парусах, завершается апсидой с 3 капеллами (13 в.); гл. фасад (14 в.) креп. типа, с 3 башнями над нартексом; сев. портал (12 в.) с богатым скульпт. убранством; в хоре и зап. куполе — росписи 14 в.], к собору примыкают остатки позднеготич. клуатра (15 в.— нач. 16 в.), ц. Сент-Юрсис (12—13 вв.). Шато-дю-Руа (б. резиденция сенешалей Керси; 14 в.), остатки дворца папы Иоанна XXII (кв. в плане башня, 14 в.). 4 моста через р. Ло, в т. ч. Валантре (начат в 1308, реставрирован в 19 в.; 3 башни), Луи Филиппа (19 в.), ж.-д. мост Пон-Нёф («Новый»; 1906, на месте кам. моста 13 в.).

Гор. музей: археологич. и художеств. колл.

Лит.: Rey R., La cathédrale de Cahors et les origines de l'architecture à coupoles d'Aquitaine, Cahors, 1925; Fourgous J., Cahors au cours des siècles, Cahors, 1944; Pouli J., Tulet J. et Clary R., Cahors, cité médiévale: ses monuments, sa cathédrale, Cahors, [1973].

КАРКАССО́НН. (Carcassonne; лат. Колония-Юлия-Каркасо, Colonia Julia Carcaso) — г., адм. центр деп. Од (историч. обл. Лангедок). Рекой Од разделён на «Верхний» и «Нижний г.». «Верхний (старый) г.», Сите (местность заселена уже в 5 в. до н. э., г. осн. в 485 вестготами),— ср.-век. **крепость** (реставрация — 19 в., Э. Э. *Виолле-ле-Дюк*) на холме, на правом берегу р. Од, с двойным кольцом стен (внутр. пояс дл. 1100 *м*, восходит к концу 5 в., юж. часть перестроена в конце 13 в.; внешний пояс дл. 1500 *м*, 13 в.), фланкиров. полукруглыми, круглыми и кв. в плане башнями (52) и бастионами (4), с 2 укрепл. воротами (гл., вост.,— Нарбоннские, с башней Трезо, оба — конец 13 в.; зап. — Од); к С. от ворот Од к внутр. поясу стен примыкает замок Шато-Конталь (2-я треть 12 в., прямоуг. в плане, укреплён рвом,

Каркассонн. Общий вид.

стенами с мощными цилиндрич. башнями и барбаканом); в Сите — романско-готич. собор Сен-Назер (неф с крыльями — 1096; трансепт с капеллами и хор — 1270—1320; реставрация — 1852—79, Э. Э. Виолле-ле-Дюк; в интерьере — надгробия 13 и 14 вв.; в хоре — витражи 14 и 16 вв.; на столбах — 22 статуи работы северофранц. мастеров, 1323). Мост через р. Од (нач. 14 в., позднее перестроен). На левом берегу р. Од, в «Нижнем г.» (осн. в 1247, регул. планировка, бастида), готич. церкви Сен-Мишель (конец 13 в., реставрация — 1849, Э. Э. Виолле-ле-Дюк), Сен-Венсан (конец 13 в.— 14 в.; портал со статуями — 14 в., своды нефа — 18 в.), ср.-век. больница, капелла Нотр-Дам-де-ла-Санте (1525), фонтан Нептуна (1770), пам. Героям Сопротивления (Р. Ише).

Музей изящных иск-в (в «Нижнем г.»): франц., голл. живопись 17—18 вв., совр. живопись, керамика. **Хранилище скульптуры** (в Шато-Конталь): собр. скульптуры от периода рим. завоевания до 16 в., археологич. колл. **Художеств. м.** (в соборе Сен-Назер): колл. живописи 18 в., тканей, ювелирных золотых изделий.

Лит.: Poux J., La cité de Carcassonne, v. 1—3, Toulouse, 1931—38; Girou J., Carcassonne et la belle Aude: la cité, les châteaux, les abbayes, Toulouse, 1956; Morel P., Carcassonne, Grenoble — P., 1962; Devèze L., La cité de Carcassonne, Carcassonne, [1974]; Embry P. et Debaut A., Carcassonne, Gründ, 1975.

КЛЕРМО́Н-ФЕРРА́Н (Clermont-Ferrand) — г., адм. центр деп. Пюи-де-Дом. Расположен в долине р. Алье, притоке Луары. Осн. в 1731 объединением гг.— Клермона (рим. Августонеметум, Augustonemetum) и Монферрана (Montferrand), ныне соед. проспектом Республики (дл. 2 *км*). В Клермоне сохранились остатки позднерим. храма, романская **ц. Нотр-Дам-дю-Пор** (ок. 1170; с 4 радиальными капеллами, трансептом, увенч. 8-гранной башней над средокрестием, галереями и хором с обходом; портал со скульпт. декором — конец 12 в.; в интерьере — капители с горельефными изображениями), готич. **собор Нотр-Дам** (на вершине небольшого холма на месте постройки 5 в.; начат в 1248, Ж. Дешан; трансепт — 14 в.; фасад с 2 башнями со шпилями — 19 в., Э. Э. *Виолле-ле-Дюк*; в интерьере, в капеллах — витражи 13—14 вв. и фрески 13—15 вв.; в трансепте — часы 16 в.), ц. Сент-Женез (14—15 вв.). Отели нач. 16 в.: Фонфред (ренессанс), Саварон (1513; готика). Ренессансный фонтан Жака д'Амбуаза (1515), дом Паскаля (16 в.), ц. Сен-Пьер-де-Миним (17 в.; купол — 1630), отель интенданта Шазера (18 в.), готич. жилые дома 14 в. Ст. часть Клермона опоясывают бульвары, пролож. в 18 в. Совр. постройки: ун-тский городок (1950-е гг.), ун-т (1-я пол. 1960-х гг., Г. Ноэль, Р. Боше), районная больница (1962, А. Шателен, П. Жилле).

В Монферране (регул. планировка конца 12 в.) сохранился ансамбль готич. и ренессансных зданий: ц. Нотр-Дам (конец 14 в., с широким нефом и с боковыми капеллами), жилые дома: 12—13 вв.— в т. ч. дом Слона (12 в.), 15 в.— Боже, Монторсье, Адама и Евы; 16 в.— Малле, Аптекаря, Благовещения, Нотариуса (1586), ратуша (14 в.). Ц. Карм-Дешо (1720; в интерьере — раннехристианские саркофаги).

Музей Ранке (в отеле Фонфред): декор.-прикл. и нар. иск-во. **Музей изящных иск-в** (Музей Бардуэн): археологич. колл., живопись, скульптура.

В 3,5 *км* от К.-Ф., в г. Руая (Royat),— остатки рим. терм, ц. Шамальер (период Каролингов, хор — 12 в.), романская ц. Сен-Легер (12—13 вв.; 1-нефная; в крипте — капители 10 в.), дом приора (12 в., 15 в.); на площади кам. крест со скульпт. композицией (1486). В 25 *км* от К.-Ф. романская ц. Сен-Сатюрнен (12—13 вв., капеллы 11 в.).

Лит.: Du Ranquet H., La cathédrale de Clermont-Ferrand, P., 1929; Balme P., Visite descriptive et historique de la cathédrale Notre-Dame de Clermont, Clermont-Ferrand, 1954; Clermont-Ferrand, capitale de l'Auvergne, Clermont-Ferrand, 1962; Poitrineau A., Clermont-Ferrand, Puy-de-Dôme, Ingersheim, 1972; Manry A. G., Histoire de Clermont-Ferrand, [Clermont-Ferrand], 1975; Tardieu A., Histoire de la ville de Clermont-Ferrand, v. 1—2, Marseille, 1976.

КЛЮНИ́ (Cluny; лат. Клуниакум, Cluniacum) — г. в Бургундии, в деп. Сона и Луара. Расположен в живописной долине р. Грон (приток Соны). Вырос вокруг бенедиктинского **аббатства** (осн. в 910, закрыто в 1790), на терр. которого сохранились остатки грандиозной церкви, т. н. Клюни-3 [начата в 1088, в осн. закончена к сер. 12 в., освящена в 1095, своды нефов (в центр. — цилиндрич., в боковых — крестовые) — 1115, обвалились в 1125; после восстановления вновь освящена в 1131, реконстр. 18 в., почти полностью разрушена в 19 в.; 5-нефная базилика с 2 трансептами с апсидальными капеллами, венцом капелл хора с обходом, 3-нефным нартексом и 5 колокольнями; общая дл. 187,31 *м*, выс. 30 *м*; сохранились юж. рукав зап. трансепта с 8-гранной колокольней Св. воды и часовой башенкой (14 в.), капелла кардинала Бурбонского (15 в.), постройки 18 в. в стиле рококо]. Церкви: Сен-Марсель (начата в 1159; 8-гранная колокольня со шпилем — 16 в.), Нотр-Дам (13 в.; с фонарём), Дворец аббатов (15 в.), ратуша (нач. 16 в.), больница (17 в., с круглой в плане центрич. капеллой), романские и готич. жилые дома.

Клюни. Церковь Клюни-3. 1088—12 в.

Музей Ошье (в б. Дворце аббатов): художественно-историч. м., произв. П. П. *Прюдона*. **Музей Селье:** собр. скульптуры 12—18 вв. **Музей Фаринье:** художеств. и религ. м., собр. арх. фрагментов из церквей К., мучной амбар 13 в. из аббатства К.

Лит.: Bernard A., Bruel A., Recueil des chartes de l'abbaye de Cluny, v. 1—6, P., 1876—1903; Terret V., Cluny centre et foyer artistique de la sculpture bourgoignonne au XII^e siècle, Mâcon, 1912; Conant K. J., The third church at Cluny, в кн.: Medieval studies in memory of A. Kingsley-Porter, v. 1—2, Cambr., 1939; Evans J., Cluniac art of the romanesque period, L., 1950; Magnien E., Cluny, l'abbaye, la ville, la région, Mâcon, 1958; Wollasch J., Cluny im 10. und 11. Jahrhundert, Göttingen, [1967]; Conant K. J., Cluny, les églises et la maison du chef d'ordre, Mâcon, 1968.

КОЛЬМА́Р (Colmar) — г., адм. центр деп. Верхний Рейн (Эльзас). Расположен в вост. отрогах Вогезов, у р. Иль. Впервые упоминается в хронике саксонских войн 772—804. Церкви: Сен-Мартен (1237—1366; хор — 14 в., юж. башня фасада завершена в 1572; снаружи и внутри — богатый скульпт. декор, в интерьере — «Мадонна в беседке из роз» М. Шонгауэра, см. *Германия*), в б. женском доминиканском мон. Унтерлинден (сер. 13 в.), в б. муж. доминиканском мон. (начата в 1283; 3-нефная, гл. неф перекрыт дер. потолком —15 в.; витражи — 14 в.; дер. скамьи — 18 в.), лютеранская (б. францисканская; 13 в.; хоровая ограда — 15 в.), Сен-Пьер (б. капелла иезуитов; 1760; дер. и стукковый декор — рококо); б. таможня (1480), ратуша (18 в.). Жилые дома: Адольфа (14 в.), Пфистера (1537), Голов (1609), Дворец правосудия (б. дворец Консей д'Альзас; 1771).

Музей Унтерлинден (в б. монастыре): колл. живописи, в т. ч. Изенгеймский алтарь М. Нитхардта, см. *Германия*, произв. М. Шонгауэра и его школы, собр. япон. и кит. живописи, костюмов, мебели, оружия.

Лит.: Réau L., Colmar, P., 1920; Herzog E., Colmar, Colmar, 1932; Waltz J.-J., Kubler L., Le musée d'Unterlinden à Colmar, Colmar, 1951; Sittler L., Colmar, Colmar, 1951; Colmar et son musée, Colmar, 1956, Betz J., Colmar du passé au présent, Strasb., 1965; Sittler L., Colmar, Colmar, 1971; Schmitt P., Colmar raconté en images, Strasb., 1973.

КУТА́НС (Coutances; древняя Коседия, Cosedia, рим. Констанция, Constantia) — г. в Сев.-Зап. Ф., в Нормандии, в деп. Манш. Живописно расположен на возвышенности, на р. Суль. В 4 в. укреплён рим. императором Констанцием Хлором, в честь к-рого назв. Констанция. Значительно разрушен в 1944. **Собор Нотр-Дам** (на месте церкви 11 в., от к-рой сохранились остатки фундаментов; неф — нач. 13 в., боковой портал — 13 в.; фасад — 13 в., с верхней гал.— 14 в. и с 2 башнями — 11—12 вв., перестроены в 13 в.; над средокрестием 8-гранная башня-фонарь — 13—14 вв., фланкиров. 4 башенками; розетты с витражами 14 в.); ц. Сен-Никола (портал — 13 в., неф — 16 в., хор с обходом — 17 в., башня-фонарь — 18 в. с остатками ср.-век. конструкции); ренессансная купольная ц. Сен-Пьер (фрагменты — 13 в., осн. части — ок. 1500, 8-гранная башня-фонарь — 1550—80).

Гор. музей: колл. галло-рим. древностей, собр. живописи, в т. ч. произв. П. П. Рубенса (см. *Бельгия*), нормандской керамики.

К З. от г.— остатки водопровода 14 в.

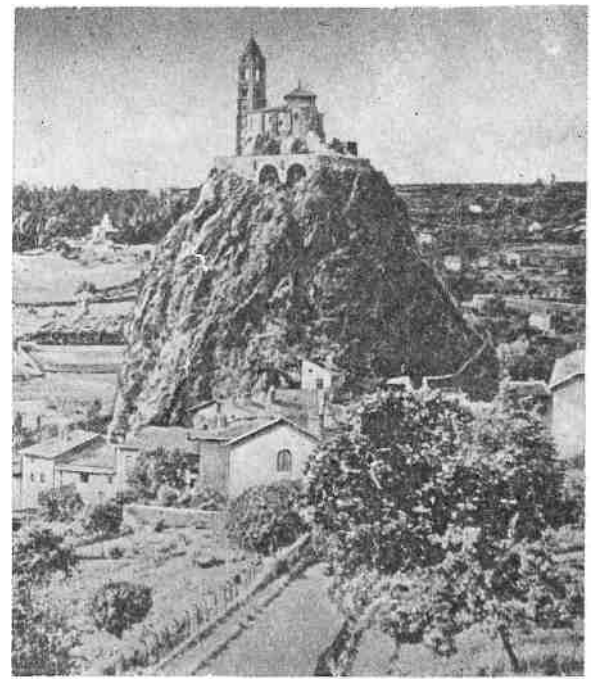
Лит.: Colmet Daage P., La cathédrale de Coutances, P., 1933; Romazzotti P., Coutances, Coutances, 1964; Le Texier R., Coutances. Histoire et description, Coutances, 1973.

ЛАН, Лаон (Laon; древний Лугдунум-Клаватум, Lugdunum Clavatum, рим. Лаудунум, Laudunum),— г. в Сев. Ф., адм. центр деп. Эна. Расположен на крутой изрезанной возвышенности близ канала Уаза—Эна, на месте др. галльского поселения. В первые вв. н. э. укреплён римлянами. С 5 в. центр епископства. Сильно разрушен в периоды 1-й и 2-й мировых войн 1914—18 и 1939—45. Сохранились остатки гор. стен и ворота (Шенизельские, Ардонские, в руинах — Суассонские) — 13 в., цитадель (1594), фрагменты ст. кварталов. Готич. **собор Нотр-Дам** [1150—1215; на месте собора, сгоревшего в 1111; крещатая в плане, 3-нефная базилика включает гл. неф с гал. и трифорием, трансепт, фланкированный 4 башнями (2 не закончены), хор без апсиды, завершённый прямой стеной, кв. в плане башню-фонарь над средокрестием; зап. фасад с 3 порталами и центр. розой фланкирован 2 башнями с фигурами быков; в интерьере — витражи (в хоре — 13 в.), решётка хора — 18 в.], ц. Сен-Мартен (сер. 12— 13 вв.), капелла тамплиеров (на терр. музея; сер. 12 в.; 8-угольная в плане, с куполом), б. архиепископский дворец (ныне Дворец правосудия; 12—13 вв.; 2-этажная капелла — 12 в., клуатр), руины больницы (13 в.), постройки б. аббатств Сен-Жан (ныне префектура; 18 в.) и Сен-Мартен (ныне больница; 18 в., восстановлена после 1945, пристройка 1-й пол. 1960-х гг., А. Краузе).

Гор. музей: колл. античной и ср.-век. скульптуры, монет, живописи братьев *Ленен*; в саду — капелла тамплиеров.

В 14,5 *км* к С.-З. от Л.— ц. Нотр-Дам-де-Льес (14 в.).

Лит.: Bouxin A., La cathédrale Notre-Dame de Laon, 2 éd., Laon, 1902; Sars M. de, Histoire des rues et des maisons de Laon, Soissons, 1932; Adenauer H., Die Kathedrale von Laon, Dusseldorf, 1934; Broche L., La cathédrale de Laon, P., 1955; Martinet S., Laon ancienne capitale de la France, Laon, 1966; его же, Laon, Aisne, Ingersheim, 1971; Melleville M., Histoire de la ville de Laon et de ses institutions, Marseille, 1977.



Ле-Пюи. Вид части города.

ЛЕ-ПЮЙ (Le Puy) —г. в Центр. Ф., в долине р. Борн, у истоков р. Луара. Адм. центр деп. Верхняя Луара. В ср. века (с 10 в.) центр религ. паломничества. Живописно расположен среди гористой местности, на отд. возвышенностях к-рой господствуют над городом ср.-век. постройки. Романский **собор Нотр-Дам** (11—12 вв.; на высоких сводчатых субструкциях, неф перекрыт 6 куполами; прямоуг. в плане алтарная часть; трансепт с галереями; фасад с 5-ярусной аркадой выложен из 2-цветного камня; боковой портал — 12 в., с декором, характерным для мусульм. зданий; резные двери — 12 в.; колокольня — 13 в.; в интерьере — фрески 12 и 15 вв., в т. ч. приписываемые Ж. Перреалю, гробницы — 14 в., в сакристии — живопись 15 в., рукописная «Библия Теодульфа» — 9 в.; в клуатре — галло-рим. барельефы); вокруг собора — б. баптистерий Сен-Жан (11 в., ниши апсиды фланкированы античными колоннами), здание «Машикули» (12 в.), капелла Мёртвых (12 в., фрески 13 в.). Б. доминиканская ц. Сен-Лоран (14—15 вв.) с домом капитула (14 в.); капелла б. иезуитского коллежа (ныне лицей; начата в 1607 по проекту Э. Мартелланжа Старшего); башня Паннессак (15 в.); отель Сен-Видаль (15—16 вв.); епископский дворец (конец 16 в.; готич. сакристия); ц. Сен-Франсуа-Режи (17 в.), гл. больница (1752); ратуша (1766); фонтан Крозатье (1858, Ш. Крозатье, Бозио); готич. и ренессансные жилые дома. На утёсе Корнеля — статуя Нотр-Дам-де-Франс (чугун, выс. 16 *м*, 1860).

Музей Крозатье: археологич. и этнографич. колл., произв. живописи, декор.-прикл. иск-ва. **Музей религ. иск-ва** (в клуатре собора Нотр-Дам).

В окр. Л.-П., в селении Эгюий (Aiguilhe),— галло-рим. т. н. Храм Дианы, б. баптистерий и капелла 12 в.; на скале — ц. Сен-Мишель-д'Эгюий (10—11 вв., фрески 10 в.).

Лит.: Langlade J.. Le Puy et le Velay, P., 1921; Chanal A., Le Puy, ville sainte, ville d'art, Le Puy, 1949; Paul

G. et P., Notre-Dame du Puy, Le Puy, 1950; Bérenguier R., Le Puy, P., [1970]; Faux A., Le Puy, Haute-Loire, Ingersheim, 1972; Boudon-Lashermes A., Le vieux Puy, Grenoble, 1973.

ЛИЛЛЬ (Lille; флам. Рейссел, Ryssel, или Rijssel) — г. в Сев. Ф. на р. Дёль. Адм. центр деп. Нор, б. столица графства Фландрия; совр. пром. центр. Город, укрепл. арх. С. *Вобаном* ок. 1668 [креп. стены со рвом; 5-угольная в плане, окруж. каналом и парком обширная **цитадель** (конец 17 в.) с бастионами, арсеналами, триумф. воротами и эспланадой], занимал эллипсовидную терр.; после 1858 был увеличен вдвое, на месте юж. стены и рва проложена прямая магистраль — бульвар Либерте. Новые р-ны значительно повреждены в 1940—44, отстроены в 1950—60-е гг.

В юж. части укреплений сохранились **Парижские ворота** (1682, С. Воллан; построены в честь Людовика XIV после завоевания Фландрии), на В.— ворота на Гент (1612) и Рубе (разноцветный кирп., 1622, ренессанс). В р-не старой застройки — капелла Нотр-Дам-де-ла-Реконсильясьон («Примирения»; 13 в.); часовня госпиталя Сен-Совёр (13 в., позднеготич. хор). Церкви: Сен-Морис (14—15 вв., расширена в 17 и 19 вв.; фасад — 1872), **Сент-Катрин** (1538, расширена в 1727; в интерьере — произв. П. П. Рубенса, см. *Бельгия*), Ла Мадлен (1675—1713; центрич., с высоким куполом), **Сент-Этьенн** (б. капелла иезуитского коллежа; 1696; в интерьере — статуя св. Девы — 13 в., кафедра — Ф. *Рюд*); псевдоготич. Нотр-Дам-де-ла-Трей (начата в 1854, с 1913 — собор; в апсиде — статуя св. Девы — 11 в.). Капелла Пале-Риур (1460, частично перестроена) и остатки дворца (лестница со скульптурой); Гентский приют (15—17 вв.); Тур нобль («Благородная башня»; 1459, в 1959 перестроена в пам. Сопротивлению). Воен. госпиталь (б. иезуитский коллеж; 1604; в сквере — конный пам. маршалу Ф. Фошу, 1930-е гг., скульптор Э. А. Бутри). Приют Графини (госпиталь; осн. в 1236; палата — 15 в.; перестроен в 17 в.; достройки 18 в.). Жилые дома 16—18 вв. В центре г.— пл. генерала Ш. де Голля с жилыми домами 18 в. и Театр. пл. со зданиями Старой биржи (1652), Новой биржи (нач. 20 в., Ш. Кордонье; башня в стиле классицизма 17 в.) и театра (1907—14). На пл. Республики — префектура в стиле классицизма 17 в. (1860-е гг.) и Дворец изящных иск-в (1888—92). Постройки 20 в.: ратуша (1925—33, Э. Дюбюиссон; башня, выс. 106 *м*), гл. зал Ярмарки (начат в 1960, Р. Эрбе, Ж. Пруве), Дворец правосудия (1967, Ж. Виллерваль, М. Спендер).

Епархиальный м. религ. иск-ва: скульптура, живопись, ювелирные золотые изделия. **Музей изящных иск-в**, осн. в 1801. **Музей фольклора и декор.-прикл. иск-ва** (в Приюте Графини), осн. в 1963.

К В. от Л.—пром. р-н Фив с ц. Сакре-Кёр (1953); монастырь (1960-е гг., П. Пенсар).

Лит.: Percin A., Lille, P., 1919; Parent P., L'architecture civile à Lille au XVII[e] siècle, Lille, 1925; Théodore E., Les vieux monuments de Lille, Lille, 1927; Valdebièvre P., Les vieilles rues de Lille, P., 1948; Beaujeu-Garnier J., Lille, une grande ville, P., 1963; Derode V., Histoire de Lille et de la Flandre Wallonne, Marseille, 1975; Legillon P. et Dion J., Lille, portrait d'une cité, Lille, 1975.

ЛИМО́Ж (Limoges; кельт. Лемовик, Lemovics, рим. Августоритум, Augustoritum) — г. в Центр. Ф., адм. центр деп. Верхняя Вьенна. В древности столица галльского племени, рим. колония. В 5 в. разрушен варварами; вновь построен на скале — т. н. Сите, близ к-рого в 9 в. возник «город замка» с графским замком и аббатством Сен-Марсьяль (разрушено в 1794, ныне пл. Республики; раскопками 1960 обнаружена гробница св. Марциала, 9 в.; «Сите» и «город замка» существовали самостоятельно до 1792. В ср. века крупнейший центр изготовления художеств. эмалей, ювелирных изделий из золота, а также рукописей (в аббатстве Сен-Марсьяль). Собор **Сент-Этьенн** [12—19 вв.; романские крипта и башня фасада (перестроена в 14 в.); готич. апсида с обходом и радиальными капеллами — 1273—1327, Ж. Дешан; позднеготич. трансепт — нач. 16 в. (фасад сев. рукава с ланцетовидным порталом — 1516—30), неф (2 пролёта нефа — нач. 16 в., окончен в 19 в.); в интерьере — надгробия 14 и 16 вв., витражи 15 и 16 вв., резная ограда хора — 1535]. Церкви — Сен-Пьер-дю-Кейруа (12 и 13 вв.; фасад — 1534; в интерьере — резные кресла — 1513, витражи — 16 в.), Сен-Мишель-де-Льон (1364, 15 в.; в интерьере — витражи 15 в., статуи 17 и 18 вв.). Капелла Сент-Орельен (1475, в интерьере — статуи 17 и 18 вв.); б. иезуитский коллеж (17 и 18 вв.); б. епископский дворец (2-я пол. 18 в., Ж. Бруссо; с садами над р. Вьенна); мосты над рекой — Сен-Марсьяль (13 в., осн. в 4 в.), Сент-Этьенн (ок. 1210), Новый (1838); муниципалитет (1883); многочисленные средневековые и ренессансные дома, особенно в квартале Бушри («Мясной ряд»), сохранившем средневековую торговую улицу с лавками и витринами. Вокзал (1929). Городской спортивный комплекс (1946—59). Театр (1963, П. Сонрель).

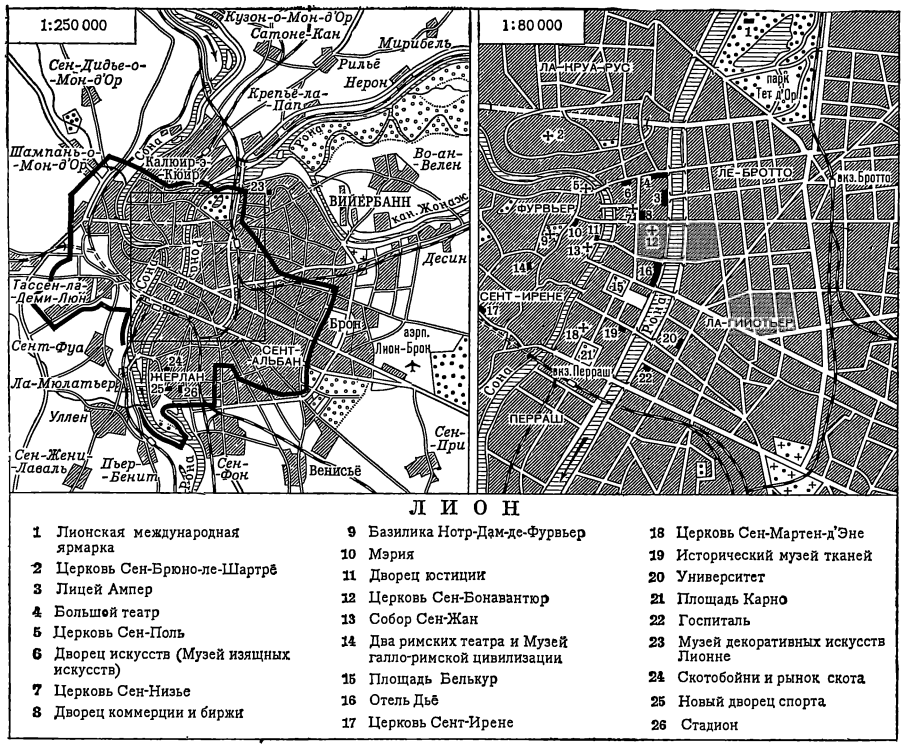
Гор. музей (в б. епископском дворце), осн. в 1913: колл. лиможских эмалей, галло-рим. и ср.-век. скульптуры, совр. графики. **Музей Адриана Дюбуше** (с 1951 — Музей керамики Севра), осн. в 1900: колл. керамики с 12 в.

В 17 *км* от Л.— романская ц. Сент-Элуа (освящена в 1143, скамьи — 15 в.); в 22 *км* — замок Шалюссе (12—13 вв.).

Лит.: Fage R., La cathédrale de Limoges, P., 1926; Tournafond A., Les Marchés et foires à Limoges au moyen âge et à la Renaissance, P., 1941; Verynaud G., Histoire de Limoges, Limoges, 1973; Ducourtieux P., Histoire de Limoges, Marseille, 1975.

ЛИО́Н (Lyon; рим. Лугдунум, Lugdunum) — г., адм. центр деп. Рона, гл. город историч. обл. Лионне. Расположен при слиянии рек Сона и Рона, на холмах Фурвьер, Ла-Круа-Рус и др. в низине Роны. Центр экономич. р-на Рона-Альпы, а также быстро растущей агломерации, за счёт к-рой происходит формирование

Лион. Общий вид с холма Фурвьер.



ЛИОН

1 Лионская международная ярмарка
2 Церковь Сен-Брюно-ле-Шартрё
3 Лицей Ампер
4 Большой театр
5 Церковь Сен-Поль
6 Дворец искусств (Музей изящных искусств)
7 Церковь Сен-Низье
8 Дворец коммерции и биржи
9 Базилика Нотр-Дам-де-Фурвьер
10 Мэрия
11 Дворец юстиции
12 Церковь Сен-Бонавантюр
13 Собор Сен-Жан
14 Два римских театра и Музей галло-римской цивилизации
15 Площадь Белькур
16 Отель Дьё
17 Церковь Сент-Ирене
18 Церковь Сен-Мартен-д'Эне
19 Исторический музей тканей
20 Университет
21 Площадь Карно
22 Госпиталь
23 Музей декоративных искусств Лионне
24 Скотобойни и рынок скота
25 Новый дворец спорта
26 Стадион

Б. Лиона. В древности галльское поселение. С 43 до н. э. адм. центр пров. Лугдунская Галлия. Во 2 в. вырос в крупный торговый центр; во 2-й пол. 5 в. стал столицей Бургундского королевства, завоёванного в 6 в. франками. В 11—13 вв. Л. в составе «Священной Римской империи» был центром графства Лионне. В 1312 присоединён к домену франц. короля. С 15 в. центр шёлкоткачества. Историч. ядро г. сложилось на правом берегу Соны, на холме Фурвьер, где находился рим. форум [раскопками (начаты в 1933) открыты остатки театра (1 в., расширен во 2 в.) и одеона (1—2 вв.); в окр. рим. города сохранились фрагменты 4 акведуков], а ныне возвышаются базилика Нотр-Дам-де-Фурвьер (1871—94, П. М. Боссан, Л. Ж. де Сент-Мари-Перрен; в интерьере — мр. и мозаичный декор) и металлич. башня (1893); к базилике подводит фуникулёр (выс. 122 *м*).

У подножия холма Фурвьер — «Старый Л.», с узкими ул., готич. и ренессансными домами, сгруппиров. вокруг **собора Сен-Жан** (12—15 вв.; раскопками под средокрестием открыты фундаменты апсиды с фрагментами мозаичных панно 5—9 вв.; большая апсида и хор с капеллами — 1165—81; трансепт, неф с трифорием, фонарь и крылья нефа — 13 в.; фасад с 3 скульпт. порталами — 14 в.; верхняя часть фасада и колокольни — 15 в.; в юж. части собора — позднеготич. капелла; витражи конца 12—13 вв.; роза трансепта — 1241—50, роза фасада — 1393). Церкви Сен-Поль (12—15 вв., реставрирована в 20 в.; 8-гранная башня-фонарь — 12 в.) и **Сент-Ирене** (крипта — 5 в.). Б. дом Хористов (Манекантри; фасад — конец 11 в., часть здания — середина 12 в.). Отель Эме-де-Пьервиль, дом Ф. д'Эстен (оба — 16 в.). Б. архиепископский дворец (с 1911 — городская библиотека; 18 в.). Лоджия менял (1749). Б. биржа (ныне протестантская церковь; 18 в., Ж. Ж. *Суфло*). Дворец правосудия (1836—42, Л. П. Бальтар). На С., на холме Ла-Круа-Рус (р-н ткачей), — барочная ц. Сен-Брюно-ле-Шартрё (16 в., боковые капеллы — 18 в., фасад — 19 в.). В центре Л., на п-ове, образованном слиянием Роны и Соны, — романская базилика **Сен-Мартен-д'Эне** (на фундаментах постройки 5—6 вв., освящена в 1107; колонны нефа и портика — из античного храма; капелла Сент-Бландин — 12 в., сакристия — 15 в., своды нефа с крыльями — 20 в.); францисканская готич. ц. Сен-Бонавантюр (1315—1471; фасад — 1861, витражи — 19 в.), готич. ц. Сен-Низье (15 в., портал—16 в., правый шпиль сев. башни — 1856; раннехристианская крипта — 6 в.); лицей Ампер (капелла 17 в.); **ратуша** (1646—55, С. Мопен, частично сгорела в 1674; восстановлена и достроена в 1699—1702, Р. де Кот; реставрирована в 1853, Дежарден; конная статуя Генриха IV на фронтоне — бр. Н. и Г. *Кусту*, Ж. Ф. Лежандр-Эраль; башня — 1914; интерьеры — 17—18 вв.; декор. плафоны Б. зала — 1668, Т. Бланше, сгорели в 1674) отделяет пл. Комеди с Б. театром (1830) от пл. Терро, на к-рой находятся Дворец иск-в (б. бенедиктинское аббатство Сен-Пьер; осн. в 1659) и ц. Сен-Пьер (17 в., романский портал 11 в.— Сен-Пьер-де-Терро); пл. Белькур (1713, Р. де Кот; с В. и З.— застройка 1800; в центре — конная статуя Людовика XIV, 1825, Ф. Лемо, на цоколе скульпт. аллегории Соны и Роны); классицистич. Отель Дьё (больница; 17—18 вв., 1637—1645; фасад вдоль берега Роны — 1741—1842, начат Ж. Ж. Суфло); Дворец коммерции и биржи (1855—60, Дардель). На левом берегу Роны — парк Золотой головы (с 1856; озеро, зверинец, ботанич. сады) с пам. Детям Роны (конец 19 в., Коке, скульптор Э. Паньи) и Погибшим в 1-ю мировую войну 1914—18 (1924, Т. *Гарнье*, скульптор Ж. Б. Ларривье); кварталы Ле-Бротто и Ла-Гийотьер с регул. прямоуг. планировкой 19 — нач. 20 вв.

Совр. г. развивался по ген. плану 1914 (Т. Гарнье). Постройки 20 в.: скотобойни и скотный рынок (1909—1914), олимпийский стадион (1913—16), больница Гранж-Бланш (б. Эррио; 1915—30), телефонная станция (1928), жилой р-н «Соединённых Штатов» (1926—35), все — Т. Гарнье; почтамт (1935—38, М. Ру-Спиц), Дворец конгрессов (1960, Р. и М. Саланьяк); Новый дворец спорта (1962, Векерлен, Бельмин, Гашон и др., складчатый овальный купол из жел.-бет., диам. 60 *м* и 85 *м*); водноспортивный комплекс на Роне (1965, А. Одуз-Табурен, О. Эстиваль); жилые р-ны Дюшер (1959—1966, Ж. Коттен, Р. Кулон, Ф. Грималь; ц. Нотр-Дам-де-Бальмон, 1965, П. Жантон) и Лапардье (с 1971, Ш. Дельфант) с башней банка Лионского кредита (1977, А. Коссюта); крытый каток (1967, К. Баттон, Р. Русти).

Археологич. музей Фурвьера (Музей галло-рим. цивилизации), осн. в 1959. **Историч. м. тканей**, осн. в 1890: вост. и европ. ткани, ближневост. и персидские ковры 16—17 вв., лионские ткани с 17 в. **Музей Гиме**: ассирийские фрески. иск-во Др. Египта, Греции, Рима, инд. и вост. иск-во. **Музей декор. иск-в Лионне** (в отеле Лакруа-Лаваль, здание—18 в.,

Ж. Ж. Суфло). **Музей изящных иск-в** (во Дворце иск-в), осн. в 1801: собр. скульптуры с 6 в., итал. и франц. живописи; произв. П. *Пикассо*, А. *Матисса* и др.; декор.-прикл. иск-во, живопись лионской школы. **Музей сокровищницы собора.**

В 20 *км* от Л. — доминиканский мон. Ла-Турет (1959, Ш. Э. *Ле Корбюзье*).

Лит.: Bégule L., Guigne M.-C., Monographie de la cathédrale de Lyon, Lyon, 1880; Martin J.-B., Histoire des églises et chapelles de Lyon, v. 1—2, Lyon, 1909; d'Hennezel H., Lyon, P., 1914; Focillon H., Le musée de Lyon, P., 1920; Jolinon J., Charme de Lyon, Lyon, 1943; Wuilleumier P., Lyon, métropole des Gaules, P., 1953; Julian R., Lyon, P., 1961; Deniau J., Lyon et ses environs, P., 1963; Amoretti H., Lyon capitale, 1940—1944, P., 1964; Lyon et ses environs, P., 1970; Leroudier H., Lyon, P., 1966; Brun de La Valette E., Petite histoire de Lyon, Saint-Etienne, 1970; Deriol C., Lyon, ville mondiale, [P., 1971]; Histoire de Lyon et du Lyonnais, [Toulouse], 1975; Debidour V. et Laferrère M., Lyon et ses environs, Grenoble, 1976.

МАРСЕ́ЛЬ (Marseille) — г. в Юж. Ф., в историч. обл. Прованс. Адм. центр деп. Буш-дю-Рон. Расположен на берегу Лионского залива Средиземного моря. Осн. ок. 600 до н. э. как греч. колония Массалия (Massalia). Крупный торговый центр и важный центр греч. и рим. культуры в Галлии. В 49 до н. э. был завоёван Римом. В 5—6 вв. неоднократно подвергался разрушит. варварским нашествиям. В 6 в. вошёл в состав Франкского гос-ва, в 9 в. — королевства Арелат, в 11 в. — графства Прованс. С конца 12 — нач. 13 вв. коммуна. Обширный портовый комплекс включает гавань ст. порта, новый порт (1844; — на С.-З. города) и серию совр. городов-спутников, гл. обр. на берегу лагуны Бер и залива Фос. Две перпендикулярно пересекающиеся гл. артерии М. (одна из них начинается ул. Канбьер, поднимающейся в «Старый г.» от ст. порта) делят М. на 4 части. Живописная набережная Корниш переходит в автостраду, связывающую М. с курортами Лазурного берега. Историч. ядро старого М. расположено амфитеатром на холмах вокруг ст. порта, глубокую гавань к-рого замыкают форты Сен-Жан (перестроен в 17 в.; башня, 1447) и Сен-Никола (перестроен в 17 в.). На о-ве Иф — замок (ныне музей; 1526—1600). «Старый г.» представляет собой лабиринт узких, тёмных улиц, значительно пострадавших во время 2-й мировой войны 1939—45. Сохранились руины рим. укреплений, портовых сооружений, амфитеатра. В юж. части ст. порта, близ форта Сен-Никола, — романско-готич. **собор Сен-Виктор** (11—15 вв.; крипта, т. н. «ораторий Магдалины», ок. 413; верхняя церковь — 11—13 вв.; трансепт, 1363, завершён в 15 в.). Ст. романский собор Ла-Мажор (Сент-Мари-Мажор; начат в 12 в. на руинах храма Дианы и баптистерия 5 в.; крещатый в плане, 3-нефный, с многогранной апсидой и куполом над средокрестием; в левом боковом нефе — раннеренессансная капелла Сен-Лазар со скульпт. декором, 1475—81, Ф. Лаурана, см. *Италия*), за ст. собором — новый собор Ла-Мажор (1852—93, Л. Водуайе, Ж. А. Эспарандьё; псевдовизантийский стиль). На месте античного акрополя, превращённого в эспланаду Ла-Турет, романская ц. Сен-Лоран; капелла Нотр-Дам-Этуаль-де-ла-Мер (1604); капелла Голгофы с колокольней (14 в.) и небольшой ротондой (18 в.). Больница (Отель Дьё, с 1692, по планам Ф. *Мансара* и др.) с пам. О. Домье (Э. А. *Бурдель*), приют «Вьё шарите» (начат в 1640, достраивался в 1671, П. *Пюже*, капелла во внутр. дворе — его же). В районе ул. Экс жилые дома 17—18 вв., в т. ч. отель Давьель (18 в.). Ратуша (1653—72, в стиле генуэзских палаццо); б. Дворец правосудия (1743—47). Триумф. арка (1825—1832, скульпторы *Давид д'Анже*, Раме). Базилика Нотр-Дам-де-ла-Гард (1853—64, по плану Ж. А. Эспарандьё; псевдовизант. стиль; увенчана позолоч. скульптурой Богоматери). Ц. Сен-Венсан-де-Поль (1849—90, неоготика). Дворец правосудия (1858—62) и префектура (1861—67) — оба Мартен. Биржа (1852—60, Кост). Дворец Лоншан (ныне Музей изящных иск-в) с полуциркульной колоннадой, триумф. аркой и нимфеем, заканчивающим акведук (1862—69; Ж. А. Эспарандьё, скульпт. декор, Лекен; скульпт. группа центр. бассейна — Кавалье). Школа изящных иск-в и Гор. б-ка (1864—74, Ж. А. Эспарандьё). Парки Амабель-Шано (ныне выставка), Фаро (с дворцом Наполеона III), Пьера Пюже (с каскадами и античной триумф. колонной на акведуке Рокефавур) и Борели (с дворцом Борели, 1766—78). После 2-й мировой войны 1939—45 застроен совр. жилыми кварталами р-н ст. порта (1951, О. *Перре*). Жилой дом (1947—52, Ш. Э. *Ле Корбюзье*), жилой дом, т. н. «Бразилия» (1967, Букобза); ф-т медицины и фармакологии ун-та (1959, Р. Эггер), воен. госпиталь (1960—63, П. Форестье); Дом Радио (нач. 1960-х гг.). Морской вокзал Жольет (1953). Группы 17—20-этажных жилых домов (1965). Ансамбль центр. парка (1960-х гг., П. Жамё).

Музей археологии (во дворце Борели), осн. в 1836: колл. др.-егип., др.-греч., др.-рим., инд., кит. иск-ва, франц. живописи, гравюр. **Музей изящных иск-в** (в левом крыле дворца Лоншан; в интерьере фрески П. *Пювиде-Шаванна*), осн. в 1801: колл. европ. и франц. живописи и графики, гл. обр. 19—20 вв. **Музей Гробе-Лабадье**: колл. декор.-прикл. иск-ва и живописи. **Музей Кантини** (в отеле Монгран, 1694), осн. в 1936: колл. старинной мебели, керамики, гобеленов. **Музей старого Марселя** (в замке Иф). **Музей античной торговли** (на месте рим. доков), открыт в 1963.

Лит.: Gibert J.-A., Le musée des beaux-arts de Marseille, P., 1932, Benoit F., L'abbaye de Saint-Victor et l'église de la Major à Marseille, P., 1936; Busquet R., Histoire de Marseille, 6 éd., P., 1945; Les Musées de Marseille, Marseille, 1954; Reynaud H. J., Faïences de Marseilles, P., 1954; Bouyala d'Arnaud A., Evocation du vieux Marseille, P., 1959; Fegers H., Provence, Côte d'Azur, Dauphiné, Rhône-Tal, Stuttg., 1967; Gelu V., Marseille au XIX^{e} siècle, P., [1971]; Marseille, Aix-en-Provence et leurs environs, P., [1971]; Histoire de Marseille, [Toulouse], 1973.

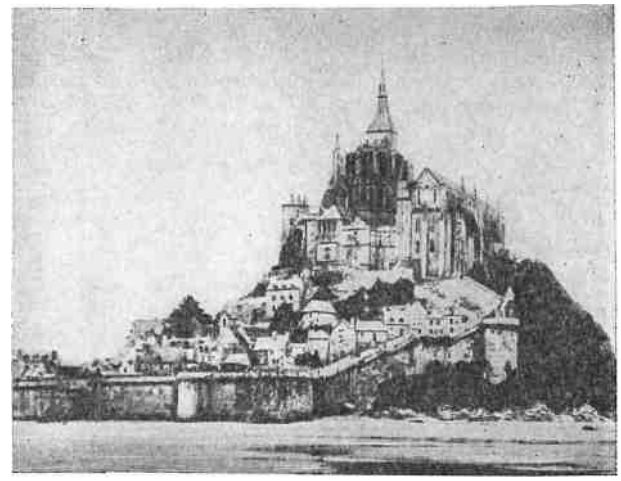
МЕЦ (Metz; лат. Диводурум, Divodurum) — г. в Вост. Ф., в Лотарингии, на р. Мозель. Адм. центр деп. Мозель. Возник на месте поселения галльского племени медиоматриков, в рим. время воен. поселение и адм. центр. С 4 в. епископская резиденция. С 5 в. наз. Меттис (Mettis). С 6 в. один из гл. городов Франкского королевства Австразия. В 870 отошёл к Вост.-Франкскому королевству. С 13 в. имперский г. В 1552 был присоединён к франц. королевству (закреплено в 1648) и превращён в сильную воен. крепость. В 1871—1919 входил в состав Германии. Руины рим. акведука, терм и большого амфитеатра близ М.; остатки рим. гор. укреплений (ок. 3 *км*). Частично сохранились ср.-век. гор. стены с воротами Порт-дез-Альман (15—16 вв.) и башней Камуфль (15 в.). Ц. Сен-Пьер-де-ла-Ситадель (или Сен-Пьер-о-Ноннен; часть кирп. кладки датируется 4 в., часть — 7 в.; в 990 разделена на три нефа массивными столбами; перекрыта в 15 в.); ц. Сент-Сеголен (крипта — 11 в.; верхняя ц. — 13—14 вв., готика); капелла тамплиеров (12 в., октагональная в плане, купольная). **Собор Сент-Этьенн** (объединяет 2 церкви: готич. капеллу Нотр-Дам-ла-Ронд, 13—14 вв., и располож. перпендикулярно к ней собственно собор — 5-нефный, с нервюрными сводами; начат ок. 1220, окончен в 14 в., П. Перра; широкий трансепт, хор и три радиальные капеллы — 1486—1520; скульптура порталов в стиле реймсской готики; витражи: роза фасада — конец 14 в., Герман из Мюнстера; на сев. крыле трансепта — 16 в., Теобальд из Ликсхейма и Валентин Буш; в капелле Сакре-Кёр — 20 в., Ж. Виллон, Р. Бисьер, М. *Шагал*; орган — 1537; в сокровищнице собора —

украшенная шитьём одежда 10 в., известная под назв. «платье Карла Великого»). Церкви: готич. Сен-Мартен (нартекс с гал. и 3 нефа — нач. 13 в., ранний образец нервюрных перекрытий; хор и трансепт — 16 в.; витражи — 16 в.), Сен-Венсан (1248, зап. крыло и фасад — сер. 18 в.), Сент-Экер (12—15 вв.); иезуитская ц. (1665; фасад — 1739), центрально-купольная ц. кармелитов (ныне б-ка; 1698—1704, итал. арх. Дж. Бетто), Сен-Клеман (1668—1735). Госпиталь Сен-Никола (конец 12 в., 2-зальный; скульпт. портал); гор. склад зерна (1457); отель Сен-Ливье (конец 12 в.; окна со скульпт. перемычками); ферма Сент-Эспри (2-я пол. 15 в.). Пл. с аркадой (16 в.), ренессансные дома со скульпт. бюстами владельцев на фасадах; отель воен. губернатора (17 в.). Театр (1738) и префектура (б. интендантство; 1760); ратуша (1764, по плану Ж. Блонделя) на Плас д'Арм (18 в., Ж. Блондель), пл. Комеди (его же). Дворец правосудия (б. губернаторский дворец; 1776, Ш. Л. Клериссо, классицизм). Ворота Серпенуаз (1851, башенки — 1902).

Музей (в рим. термах): колл. галло-рим. иск-ва, зап.-европ. живописи 14—20 вв.

Лит.: Barbé J.-J., A travers le Vieux-Metz, Metz, 1913; Aubert M., La cathédrale de Metz, P., 1931; Pelt J.-B., Études sur la cathédrale de Metz, v. [1—4], Metz, 1928—37; Schürenberg L., Der Dom zu Metz, Frankf./M., 1940; Schneider J., La ville de Metz aux XIII et XIV siècles, P., 1956; Toussaint M., Metz à l'époque gallo-romaine, Metz, 1948—50; Jeanmaire A., Vieux Metz, v. 1—5, Metz, 1970—74; Tribout de Morembert H., Metz, Ingersheim, 1971; Barbé J., A travers le vieux Metz, Marseille, 1976.

МОНПЕЛЬЕ (Montpellier) — г. в Юж. Ф., располож. на р. Лез, близ побережья Лионского залива. Адм. центр деп. Эро. Возник в 8 в. на месте 2 деревень. В 12—13 вв. крупный экономич. и торговый центр. В 1204 вошел в состав королевства Арагон, в 1276— королевства Майорка. В 1204 добился самоуправления. В 1349 выкуплен франц. королём и присоединён к домену. В 17 в. адм. центр пров. Лангедок, в конце 18 в.— деп. Эро. С конца 13 в. ун-тский центр. Сильно разрушен во время гражд. и религ. войн 17 в. Историч. центр М. сохранил классицистич. застройку 17—18 вв.: ул. Фош, идущая от пл. Жертв Сопротивления к Триумфальной арке Дю-Пейру (1691, К. А. д'Авиле, Ф. д'Орбе, барельефы — Ф. Бертран), открывающейся на двухъярусную эспланаду Дю-Пейру (1689—1776, по плану К. А. д'Авиле, Ж. А. Жираль). Эспланада замыкается водонапорной башней (18 в., Ж. А. Жираль), примыкающей к акведуку Сен-Клеман (1753—66), и конной статуей Людовика XIV (бр., 1829, 1838, Ж. Б. Дебе). **Собор Сен-Пьер** (заложен в 1364, построен в конце 14—15 вв., авиньонские арх. Бернар из Манса и Бертран Нугайроль; 1-нефный, креп. типа, с 2 башнями зап. фасада; перестройки 17—18 вв., закончен в 1855—74, Ревуаль). Башня гор. укреплений Сосен (14 в.). Б. епископский дворец (ныне мед. ф-т ун-та; 14 в., расширен в 18 в.). Дом Ракушки (16 в.); многочисл. постройки 17 в. в стиле генуэзских палаццо с колоннадой по фасаду и стукковой отделкой интерьеров (отели Люнаре, Манс, Кастри, Бонарик и др.), отели 18 в.— Сент-Этьенн, Камбасерес, Вильнёв-Баржемон, а также дома по ул. Жана Мулена и др. Церкви 17 в.: Сен-Матьё, Сен-Рош и др. Отель Сен-Ком (ныне торговая палата; с анатомич. амфитеатром внутри, 1752—57, Ж. А. Жираль). Ратуша (18 в.), префектура (1870, по проекту Безине); иезуитский коллеж (17 в.; капелла — 18 в.); Дворец правосудия (перестроен в 1846—55; в залах расписные потолки — 1688 и 1771, Ж. де Труа, Ж. Т. Вьен); пл. Комеди с театром (1889) и фонтаном «Три грации» (1776, Э. д'Антуан). Новый р-н План-де-Жалад с ун-тским городком, н.-и. ин-тами и стадионом (1950—60).



Мон-Сен-Мишель. Монастырь Мон-Сен-Мишель. 11—15 вв.

Музей Фабра (в отеле Массильян), осн. в 1825: колл. произв. крупнейших франц. худож. 18—20 вв., собр. рисунков. **Музей археологич. об-ва** (в отеле Люнаре). **Музей Атже** (в б. епископ. дворце; ныне мед. ф-т), осн. в 1823: колл. живописи и графики, гл. обр. 18 в. **Музей романского иск-ва** в крипте разрушенной ц. Нотр-Дам-де-Табль.

В окр. М.— Шато де ла Писсин (конец 18 в.).

Лит.: Bonnet E., Joubin A., Montpellier aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, P., 1912; Joubin A., Le musée de Montpellier, [v. 1—2], P., 1929; Fliche A., Montpellier, P., 1935; Leenhardt A., Vieux hôtels montpelliérains, Bellegarde, 1935; Escuret L.-H., Vieilles rues de Montpellier, t. 1—2, Montpellier, 1956—64; Vidal H., Montpellier, Montpellier, 1962; Dalmasso A., Montpellier et sa région, [Avignon, 1975]; Vidal H., Montpellier. Portrait d'une ville, Montpellier, 1975; Aigrefeuille C., Histoire de la ville de Montpellier, depuis son origine jusqu'à notre temps, Marseille, 1976.

МОН-СЕН-МИШЕЛЬ (Mont-Saint-Michel; первонач. Мон-Томб, Mont-Tombe) — уникальный ансамбль ср.-век. монастырских построек, располож. на скалистом конической формы о-ве (выс. 78 *м*) в заливе Сен-Мало, деп. Манш. Осн. в 708. На верхней террасе, куда от укрепл. ворот Шателе (14 в.) ведёт «Лестница пропасти» (du Gouffre),— поднятая на субструкциях (включают остатки церкви, капеллу 10 в., залы 11—12 вв. и крипту Толстых столбов, 15 в.) романская базилика (реставрирована в 1898—1914, П. Гу; неф и трансепт — 1022—1135; готич. хор — 1450—1521, с ведущей на аркбутаны «Кружевной» лестницей; гл. фасад перестроен в классицистич. стиле в 18 в.; шпиль, восстановленный в сер. 20 в., увенчан статуей св. Михаила, Э. Фремье); примыкающее к ней с С. «Чудесное здание» («Ла Мервей»; 1203—28), в трёх ярусах к-рого находятся: в нижнем — помещения священников и кладовые, в среднем — залы Гостей и Рыцарей, в верхнем — трапезная и клуатр с колоннами из красного гранита (окончен в 1228, реставрирован в 1877—81, Корройе) и спускающийся вниз террасный сад; мон. корпуса (11 в., окна переделаны в 13 в.), корпус аббатов (начат в 1250, продолжен в 14 и 15 вв). У подножия аббатства — укрепл. в 15 в. пос. с Корол. воротами и барбаканом, Большая ул. с приходской церковью (11 в.; хор — 16 в.) и жилыми домами 15—16 вв.; со стороны моря — капелла и источник Сент-Обер (13 в.).

Лит.: Gout P., L'histoire et l'architecture française au Mont Saint-Michel, P., 1899; его же, Le Mont-Saint-Michel, v. 1—2, P., 1910; Bazin G., Le Mont-Saint-Michel, v. 1—2.

P., 1935; Aubert M., Morel P., Le Mont Saint-Michel, P., 1940; Besnard Ch. H., Le Mont Saint-Michel, P., [1933]; Mauclair C., Le Mont Saint-Michel, P., 1949; Herval R., Le Mont Saint-Michel, P., 1952; Froidevaux J. M., Le Mont Saint-Michel, [P., 1965]; Berton G., La merveilleuse histoire du Mont Saint-Michel, Le Mont Saint-Michel, 1966; Senneville B. de, Le Mont Saint-Michel, Le Mont Saint-Michel, 1972; Aragon M., Le Mont Saint-Michel, [P., 1974]; Bastien A., Le Mont Saint-Michel, Châtealin, 1975; Christ Y., 100 heures au Mont Saint-Michel, P., 1976.

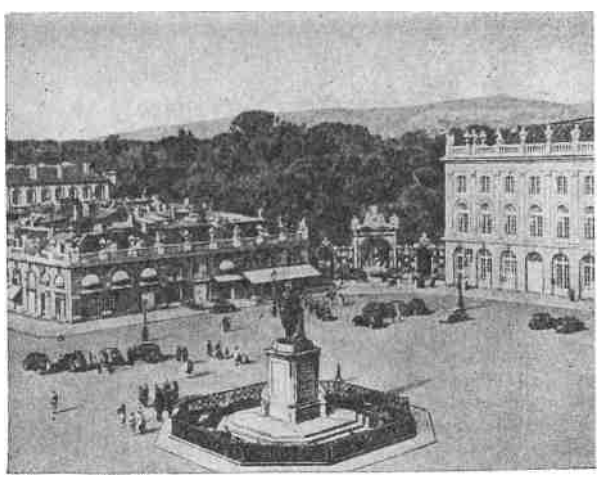
МУАССА́К (Moissac) — г. в Лангедоке, в деп. Тарн и Гаронна, в историч. обл. Гиень. Осн. в 1047 около бенедиктинского мон. Сен-Пьер (ок. сер. 7 в.). Романская мон. **ц. Сен-Пьер** (начата в конце 11 — нач. 12 вв., освящена в 1180; башня зап. фасада — 1120—50; гл. неф, первонач. перекрытый куполами,— 12—15 вв.; хор и апсида — 15 в.; юж. портал башни — 12 в., с романской скульптурой 1-й четверти 12 в., в т. ч. тимпан со сценами из Апокалипсиса и фигурами святых, 1120—1125; клуатр с украш. скульптурой пилонами и фигурными капителями — конец 11 в.— 12 в.; аркада перестроена в 13 в.; в вост. крыле двора — музей скульптуры).

Музей народного иск-ва (в аббатском дворце мон.).

Лит.: Anglés A., L'abbaye de Moissac, P., 1910; Chagnoleau J., Moissac, P., 1951; Marchiori G., Il chiostro di Moissac, Firenze, 1965.

НАНСИ́ (Nancy) — г. в Сев.-Вост. Ф., адм. центр департамента Мёрт и Мозель, историч. центр Лотарингии. Расположен на р. Мёрт и канале Марна — Рейн. Известен с 10 в. В 13—18 вв. резиденция лотарингских герцогов. «Старый г.» с нерегул. планировкой ул. расположен у подножия частично сохранившейся цитадели. К Ю. от него — «Новый г.», застроенный по регул. плану в 17—18 вв. Оба гг. были обнесены кольцом укреплений [сохранились частично, в т. ч.: гор. ворота Краф (ок. 1360, с 2 башнями), Сен-Никола (1603) и Сен-Жорж (1606—19, с барочным декором, статуями и кариатидами), Сент-Стратонис и Сент-Катрин (1761, Р. Мик; с дорич. ордером и аллегорич. скульптурой)]. Ансамбль ул. и пл. центра — замечат. пример франц. барочного град-ства (1751—61, Э. Эре де Корни, завершён в 1766). В ансамбль входят: кв. в плане пл. Станислава I (б. Королевская, 1751—55, Э. Эре де Корни) с ратушей (нач. 18 в., Ж. Ламур), фонтаном (Б. Гибаль) и статуей Станислава I в центре (1831); длинная, обсаженная деревьями площадь Карьер, замкнутая с одной стороны триумфальной аркой (1757, Ж. Ламур), с другой — Дворцом правительства (1715, Ж. *Бофран*; с полукруглой колоннадой на торцах) и пл. Альянс (1756) с рокайльным фонтаном (Р. Л. Сифле).

Нанси. Площадь Станислава I. 1751—55



Ц. кордельеров (1487—1514; в интерьере— надгробия герцогов Лотарингских — 14—16 вв.; слева от хора — герцогская капелла — 1609—12, повреждена в 1789—94, октагональная в плане с кессонированным потолком); Герцогский дворец (ныне музей; фасад — 1502—44, Жако из Вокулёра и М. Говен; реставрирован в 1871). Отель Оссонвиль (1550, ренессанс; балконы и декор внутреннего двора — «пламенеющая готика»), собор Сен-Жюльен (начат в 1703, Ж. Бетто, Ж. *Ардуэн-Мансар*; окончен в 1742, Ж. Бофран; 3-нефный интерьер — барокко; на фасаде — колонны коринфского ордера; в сокровищнице собора — колл. ср.-век. рукописей, изделий из золота, серебра, кости). Церкви: Сен-Себастьен (1720—38, Ж. Н. Женсон; зальная с 2 башнями на зап. фасаде), Сен-Жозеф (ныне протестантская ц.; нач. в 1-й пол. 18 в., Ж. Бетто, окончена в 1759, К. Н. Мик), Нотр-Дам-де-Бон-Секур [1738—1741, Э. Эре де Корни; 1-нефная базилика; величеств. хор, рассчит. на театр. эффект; узкий фасад с коринфской колоннадой вокруг центр. башни; в интерьере — рокайльная арх. орнаментика; гробницы — Станислава I (Л. К. Вассе), Катерины Опалинской (Н. С. Адам) и мавзолей с сердцем Марии Лещинской (Л. К. Вассе)], Встречи Марии и Елизаветы (ныне капелла лицея; 1780, Ж. Д. Антуан; центрально-купольная), Сент-Эвр (1865—71, псевдоготика). Порт-Дезий (1785, Р. Мик). Отель Мисьон Руаяль (ныне часть ун-та; 1741—44, Э. Эре де Корни; с большим центр. павильоном), т. н. дом Клодьон (конец 18 в., с рельефными базами колонн). Жилые дома 18 в. на пл. Альянс, Большой ул. и ул. Сен-Жорж, в т. ч.: дом Адам (1720), отель Матиньон (18 в.). Театр (1755, Эре де Корни). Многочисл. дома нач. 20 в. в «стиле модерн». Парк Пепиньер (1767; пам. К. Лоррену, О. *Роден*). Ун-т (нач. 1960-х гг., П. Ноне), страховая компания (нач. 1960-х гг., Ж. и М. Андре), высотное здание конторы «Жофр» (1962, А. Пруве).

Музей изящных иск-в, осн. в 1804: колл. зап.-европ. живописи 17—18 вв. **Музей школы Нанси** (Музей декор. иск-ва): колл. мебели, керамики, совр. живописи и скульптуры. **Музей истории герцогства Лотарингского** (в б. Герцогском дворце), осн. в 1849: колл. историч. и художеств. пам.; произв. Ж. *Калло* и Ж. де *Латура*.

Лит.: Pfister C., Histoire de Nancy, t. 1—3, P., 1902—09; Hallays A., Nancy, P., 1920; Marot P., Le vieux Nancy, Nancy, 1936; его же, Le musée historique lorrain, Nancy, 1948; Garcot M., Nancy, P., 1949; Grosjean M., Martin R., Nancy, P., 1959; D'Ardeuil R., Nancy à la belle époque, P., 1960; Marot P., La place Royale de Nancy, Nancy, 1966; Nancy, capitale de la Lorraine, Nancy, 1966; Taveneaux R., Nancy, Meurthe-et-Moselle, Ingersheim, 1971.

НАНТ (Nantes; лат. Кондевинкум, Condevincum, Портус-Намнетум, Portus Namnetum) — г. и порт на Атлантич. побережье, в устье р. Луара. Адм. центр деп. Атлантическая (Нижняя) Луара. Центр галльского племени намнетов. С 560 резиденция епископа. С 1491 присоединён к корол. домену. Руины рим. гор. укреплений. Готич. **собор Сен-Пьер** (начат в 1434 по планам М. Родье, окончен в 16 в.; фасад с башнями — 1434—1508; перекрытия нефов — 1628; хор — 1650—55, завершён в 1840—93; юж. рукав трансепта — 1637; в интерьере — ренессансное надгробие Франциска II Бретонского и его жены Маргариты де Фуа, мр., 1502—07, М. *Коломб*, саркофаг по рис. Ж. Перреаля), ворота Сен-Пьер (15 в.). Замок Бретонских герцогов (осн. в 9 в.; перестроен в 1466 по планам М. Родье; 6 башен, в т. ч.: сев. башня — 1491; башня Подковы — 12—13 вв.; большой жилой корпус с башней Золотой короны; позднеготич. и ренессансный арх. декор; перестроен в 1582—92: лестница —«пламе-

пеющая готика»). Церкви: Сент-Круа (гл. неф и портал— 1685; реставрирована в 19 в.) и Сен-Никола (1844), Нотр-Дам-де-Бон-Пор (1844—58). Префектура (1763—1777, Ж. Б. Сенре). Ансамбль гор. центра: Большой театр (1788), биржа (1792—1812), ратуша (конец 18 в.— 1820-е гг.), Королевская пл. (1790) — все по планам М. Крюси. Дворец правосудия (1840-е гг.). Застройка в стиле классицизма набережной Фос; пл. Пилори и маршала Фоша (вдоль Кур-Камбронн и на о-ве Фейдо). Дворец Добре (ныне музей; 2-я пол. 19 в., Э. Э. *Виолле-ле-Дюк*; эклектика). Жилой дом в р-не Нант-Резе (1952—57, Ш. Э. *Ле Корбюзье*). Дом призрения (1957, М. Ру-Спиц); Агентство соц. страхования (нач. 1960-х гг., А. Пино); почта (нач. 1960-х гг., М. Ру-Спиц).

Музей изящных иск-в, осн. в 1890 (здание—1893—1900): колл. франц. живописи 18—20 вв., в т. ч. произв. Ж. де *Латура*, Г. *Курбе*, Э. *Делакруа* и др. **Музей нар. и декор. иск-ва Бретани** (в герцогском замке): колл. нар. иск-ва, ремёсел, мебели, скульптуры, фарфора. **Музей Добре** (во дворце Добре): колл. живописи, ср.-век. рукописей, оружия, мебели. **Музей г. Нанта** (в б. гор. воротах Сен-Пьер).

Лит.: Durville G., Études sur le vieux Nantes, v. 1—2, P., 1900—15; Nicolle M., Le musée de Nantes, P., 1919; Joulin P., Histoire lapidaire de château de Nantes, Rennes, 1925; Russons J. B., Duret D., La cathédrale de Nantes, St. Nazaire, 1940, Lelièvre P., Nantes au XVIII[e] siècle. Urbanisme et l'architecture, Nantes, 1942; Stany-Gautier J., Nantes, P., 1947; Caillau P. et a., Nantes, Nantes, 1958; Wismes A. de, Nantes et le pays nantois, P., 1968; Berranger H. de, Évocation du vieux Nantes, [P., 1975]; Histoire de Nantes, Toulouse, 1977.

НИМ (Nîmes; лат. Колония-Августа-Немаузус, Colonia Augusta Nemausus) — г. в Юж. Ф., у подножия плато Гарриг. Адм. центр деп. Гар. В конце 4—3 вв. до н. э. поселение кельт. племени вольков-арекамиков. В 121 или 120 до н. э. завоёван Римом. В 4—8 вв. н. э. подвергался нашествиям германцев и арабов. В 12 в. значит. ремесл. и торговый центр, коммуна. В 1185 вошёл в состав Тулузского графства. В 1229 присоединён к корол. домену. Возник на месте кельт. поселения у священного источника (4—3 вв. до н.э.). Центр античного Н. окружён руинами древних стен с частично сохранившимися воротами, в т. ч.: Арльские ворота, или арка Августа (после 16 до н. э.), и Порт-де-Франс; т. н. башня Мань (по одним источникам — мавзолей времён Августа, по др.— сторожевая башня). Рядом с форумом коринфский храм **«Мезон карре»** (конец 1 в. до н. э.— нач. 1 в. н. э.); руины терм (2 в.) и храм Дианы (кон. 1—2 вв.); цирк и эллиптическая арена амфитеатра, окруж. 2-ярусной аркадой (1—2 вв.). Собор Нотр-Дам-э-Сен-Кастор (романский фасад и сев. башня — 11—15 вв.; перестроен в 19 в.). Ратуша (16—17 вв., ренессанс). Церкви: Сен-Поль (сер. 19 в.) и Сент-Перпетю (сер. 19 в.). Жарден-де-ла-Фонтен (1745, Э. Дардальон; использованы рим. конструкции). Фонтан на пл. Освобождения со скульптурой Ж. Прадье (1848). К Ю. от Н.— жилой комплекс Кло-д'Орвиль (1964, Ж. Кандилис и др.).

Музей изящных иск-в, осн. в 1823: колл. зап.-европ. живописи и скульптуры 15—20 вв. **Музей старого Нима** (в б. отеле иезуитов 18 в.), осн. в 1921: колл. произв. нар. иск-ва, керамики, историч. документы. **Археологич. м.** (в здании б. епископата, 1687), осн. в 1823: колл. др.-рим. и кельт. иск-ва.

В 22 *км* от Н.—рим. акведук, т. н. **Гарский мост** (Пон-дю-Гар; конец 1 в. до н. э. — нач. 1 в. н. э., выс. аркады 48,8 *м*).

Лит.: Peyre R., Nîmes, Arles, 5 éd., P., 1929; Espérandieu É., L'Amphithéâtre de Nîmes, P., 1933; Naumann R., Der Quellbezirk von Nîmes, B., 1937; Vieille-ville J., Nîmes, vingt siècles d'histoire, Nîmes, 1941; Livre d'or de Nîmes, Toulon, [1965]; Lassalle V., Nîmes, P., [1974].

ОРА́НЖ (Orange; лат. Аравзио, Arausio) — г. в Юж. Ф., в долине р. Рона, в деп. Воклюз (к С. от *Авиньона*). Вырос на месте рим. колонии, образов. на месте галльского поселения ок. 35 до н. э. В ср. века центр небольшого княжества Оранж (Орания). В 16 — нач. 18 вв. владение нем. графов Нассау. В 1672 вошёл в состав Ф. Рим. стены и юж. ворота (в руинах), триумф. арка (1 в. до н. э., с богатым скульпт. декором), руины большого **храма** [сохранились высокий подиум и нижняя часть стен (выс. 40 *м*, шир. 25 *м*), располож. в центре мощёного двора, видимо форума, замкнутого с одной стороны колоннадой. От храма идут 2 искусств. ската с лестницами на капитолий, располож. на высоком холме. На основании капитолия сохранились руины ср.-век. донжона, на месте к-рого в 19 в. была поставлена статуя Богоматери], **театр** (1 в. н. э.; места для зрителей амфитеатром расположены на склоне холма, у подножия которого находится сцена, замкнутая высокой — выс. 35 *м*, дл. 103 *м*— мощной стеной), напротив — перистильный двор, соед. со сценой большими входами. Романский собор Нотр-Дам (12 в., расширен и перестроен в 16—17 вв.).

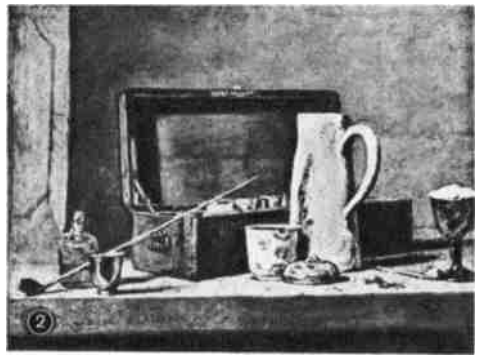
Гор. музей: колл. галло-рим. иск-ва, фрагменты античной и ср.-век. скульптуры, декор.-прикл. иск-ва 17—18 вв., мебели.

Лит.: Chatelain L., Les monuments antiques d'Orange, P., 1908; его же, Les monuments romains d'Orange, P., 1908; Sautel J., Carte archéologique de la Gaule romaine, fasc. 7, Vaucluse, P., 1939; Grenier A., Manuel d'archéologie gallo-romaine, P., 1958, p. 172, 398, 646, 754.

ОРЛЕА́Н (Orléans) — г. в Центр. Ф., на р. Луара. Адм. центр деп. Луаре. В древности гл. город кельт. племени карнутов Ценабум (Cenabum; рим. Аурелианис, Aurelianis). Разрушен в 1 в. до н. э., восстановлен в 3 в. н. э., в 5 в. Аурелианум (Aurelianum). В 6—7 вв. центр Орлеанского королевства. В 10 в. важная крепость. В 12 в. крупный торг. центр. Сильно разрушен в 1940—44, восстановлен и в основном сохранил облик 18 в. Центр О. построен в соответствии с градостроит. принципами классицизма сер. 18 в.: центр. пл. Мартруа с пам. Жанне д'Арк (1855, Д. Фуайа) в центре и Королевской ул., обрамлённой аркадами (1752—60, Ж. Юпо). Луара делит О. на две неравные части: сев., выросшую вокруг пл. Мартруа, с широкими бульварами, заменившими гор. укрепления (снесены в 16 в.), и южную. С В. на З. центр О. пересекает ул. Бургонь, идущая параллельно берегу Луары. Между ней и берегом реки расположены ст. кварталы О. с позднеготич., ренессансными, барочными и классицистич. жилыми постройками. Мост через Луару (1751—58, Ж. Юпо, Сойе). Один из самых ст. кварталов О.— квартал св. Павла к Ю.-З. от пл. Мартруа. Церкви: Сент-Эньян (крипта — 980—1029; верхняя ц.— 14 в., «пламенеющая готика»; частично разрушена протестантами в 16 в.), Сент-Эверт (с 1170, перестройки 15 и 17 вв.), Нотр-Дам-де-Рекувранс (1513—19, ренессанс, витражи — 16 в.). **Собор Сент-Круа** (с 1287 по 18 в., по образцу собора Нотр-Дам в *Париже;* 5-нефная базилика; 9 капелл хора — с 13 в.; готич. часть в основном разрушена в 1568 протестантами; совр. части относятся к 17—19 вв.; фасад с двумя башнями — Ж. А. *Габриель* и Л. Ф. Труар; фасад трансепта — 1627—80, Э. Мартелланж; декор зап. фасада, 18 в.; гл. шпиль, выс. 114 *м* — 1858, Босвильвад Старший; дер. резьба хора — 1702—06, резчик Ж. Дегуллон, по рис. Ж. А. Габриеля; под хором — остатки святилища 4 в. и романской крипты 9—10 вв.). Церковь Сен-Пьер-дю-Мартару (16 в., ренессанс), капелла Нотр-Дам-де-Миракль (остатки ц. Сен-Поль, 16 в.) с отдельно стоящей колокольней (1629, барокко). Готико-ренессансная ратуша (1503—13, реставрирована и перестроена в 19 в.; башня во дворе — 1448). Жилые

ФРАНЦИЯ. Изобразительное искусство 17 в. 1. Ж. К а л л о. «Франческина и Джанфарина». Офорт. Из серии «Балли ди Сфессания» («Танцы беззадых»; 1622). **2.** Ж. д е Л а т у р. «Скорбящая св. Магдалина». **3.** Братья Л е н е н. «Семейство молочницы». 1640-е гг. Эрмитаж. Ленинград. **4.** Н. П у с с е н. «Ринальдо и Армида». 1625—27. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва. **5.** Н. П у с с е н. «Аркадские пастухи» (1-й вариант). Между 1632—35. Собрание герцога Девонширского. Чатсуорт. **6.** Ш. Л е б р е н. Портрет канцлера Сегье. 1661. **7.** К. Л о р р е н. «Похищение Европы». Около 1655. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва. **8.** Н. П у с с е н. «Св. Иоанн на Патмосе». Около 1644—45. Художественный институт Чикаго. **9.** Ш. Л е б р е н. «Въезд Александра Македонского в Вавилон». 1660-е гг. **10.** Н. П у с с е н. «Вдохновение поэта». Фрагмент. 1635—38. **11.** Ф. Ж и р а р д о н. Барельеф «Купающиеся нимфы». Мрамор. 2-я половина 17 в. Парк в Версале. (№№ **2, 6, 9, 10** — Лувр, Париж.)

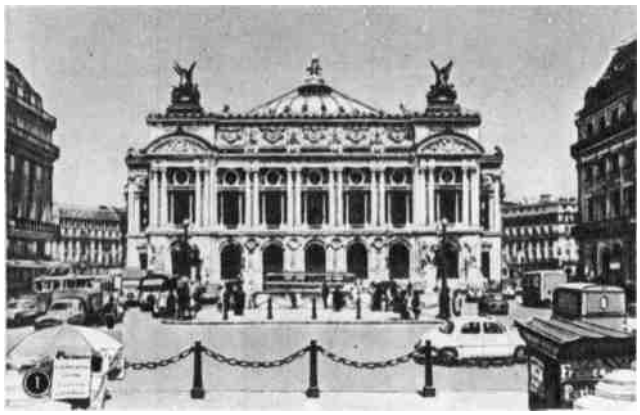
ФРАНЦИЯ. Изобразительное искусство 18 в. Живопись. **1.** А. Ватто. «Общество в парке». Около 1720. Картинная галерея. Дрезден. **2.** А. Ватто. «Жиль». **3.** А. Ватто. «Мецетен». 1719. Метрополитен-музей. Нью-Йорк. **4.** А. Ватто. «Утренний туалет». 1719. Собрание Уоллес. Лондон. **5.** А. Ватто. «Савояр с сурком». **6.** Ф. Буше. «Мельница». 1752. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва. **7.** Ф. Буше. «Ринальдо и Армида». 1734. **8.** Ф. Буше. «Туалет Венеры». (№№ **2, 7** — Лувр, Париж. №№ **5, 8** — Эрмитаж, Ленинград.)

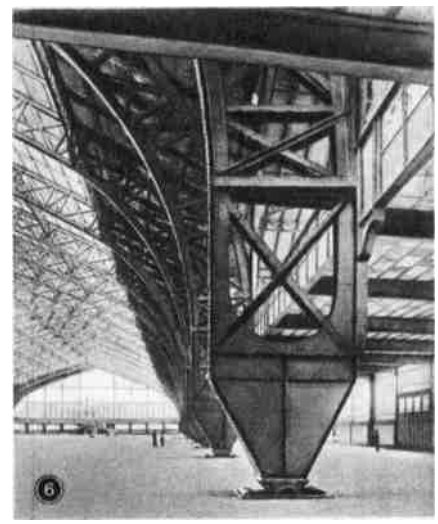


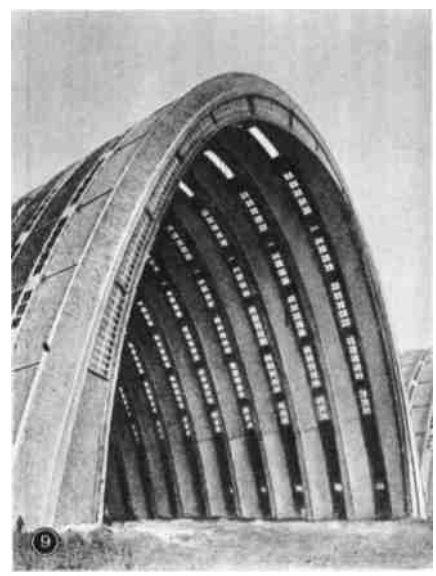
ФРАНЦИЯ. Изобразительное искусство 18 в. Живопись. **1.** Ж. Б. С. Шарден. «Разносчица». 1739. **2.** Ж. Б. С. Шарден. «Трубки и кувшин». Около 1760—63. **3.** О. Фрагонар. «Портрет аббата Ж. К. Сен-Нона в испанском костюме». Музей современного искусства. Барселона. **4.** Ж. Б. С. Шарден. «Автопортрет с зелёным козырьком». 1775. **5.** Ж. Л. Давид. «Смерть Марата». 1793. Музей современного искусства. Брюссель. **6.** М. К. де Латур. Автопортрет. Музей Пикардии. Амьен. **7.** Ж. Л. Давид. «Велизарий, просящий подаяние». 1781. Музей изящных искусств. Лилль. **8.** Ж. Л. Давид. «Клятва Горациев». 1784. (№№ **1, 2, 4, 8** — Лувр, Париж.)

ФРАНЦИЯ. Декоративное искусство 17—18 вв. 1. А. Ш. Буль. Шкаф. Чёрное дерево. 2-я половина 17 в. **2.** Стол-консоль. Резное дерево, позолота. Около 1700. **3.** Сундук Анны Австрийской. Золото. Около 1650. **4.** Ж. А. Ризнер. Секретер. Красное дерево. 1780-е гг. **5.** «Коридон и Лизетта». Бисквит. Севрская мануфактура. Модель 1752 г. **6.** Ш. Крессан. Комод наборной работы с накладками золочёной бронзы. 1-я половина 18 в. **7.** «Франция, охраняющая Конституцию». Бисквит. Севрская мануфактура. Модель 1791 г. **8.** Предметы из «Зелёного сервиза». Фарфор. Севрская мануфактура. Модель 1756 г. **9.** Кресло. Резьба, позолота, обивка тканью. Середина 18 в. **10.** С. Леблон. Суповая чаша с крышкой. Позолоченное серебро. Около 1690. **11.** Ф. Т. Жермен. Суповая чаша из «Парижского сервиза». Серебро. 1757. **12.** Предметы из «Сервиза с камеями». Фарфор. Севрская мануфактура. 1778—79. **13.** Ф. Т. Жермен. Мисочка с поддоном. Серебро, позолота. 1733—34. (№№ **1, 2, 4—9. 11—12** — Эрмитаж, Ленинград. №№ **3, 10, 13** — Лувр, Париж.)

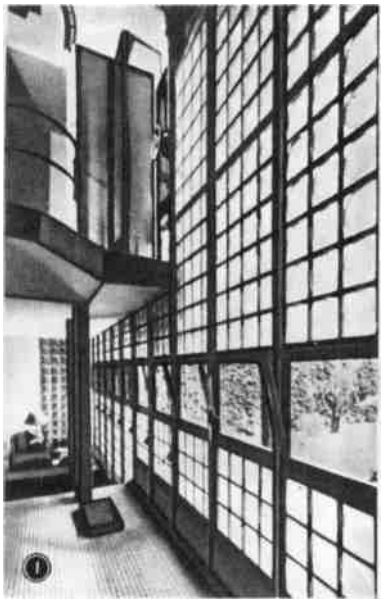
ФРАНЦИЯ. Архитектура 18 в. — 1-й половины 19 в. **1.** Ж. Обер. Большие конюшни в Шантийи. 1719—35. **2.** Ж. А. Габриель. Малый Трианон. 1762—64. **3.** Ж. Ардуэн-Мансар де Сагон. Собор Сен-Луи. 1743—1754. **4.** В. Луи. Лестница Большого театра в Бордо. 1773— 80. **5.** Ж. А. Габриель, О. Пажу. Зал Оперного театра. 1748—70. **6.** Салон кабинета Марии Антуанетты. 1783. **7.** Ж. Гондуэн. Школа хирургии. 1769. **8.** П. А. Деламер. Отель Субиз. 1705—09. **9.** П. Руссо. Отель Сальм. 1786. **10.** Ш. Персье, П. Ф. Л. Фонтен. Триумфальная арка на площади Каррузель. 1806. (№№ **2, 3, 5, 6** — Версаль. №№ **7—10** — Париж.)

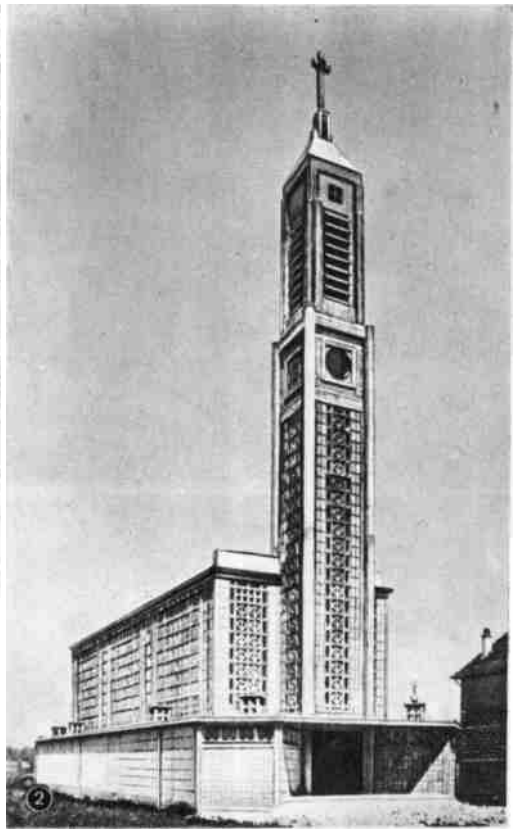






ФРАНЦИЯ. Архитектура 2-й половины 19 — начала 20 вв. **1.** Ш. Гарнье. «Гранд-Опера». 1861—75. **2.** Ж. Лавирот. Жилой дом на улице Рап. 1901. **3.** П. Абади. Церковь Сакре-Кёр. 1875—1919. **4.** А. Лабруст. Библиотека Сент-Женевьев. 1843—50. Интерьер. **5.** А. Г. Эйфель. Башня на Всемирной выставке 1900 в Париже. 1887—89. **6.** Архитектор Ф. Дютер, инженер М. Контамен. Галерея машин на Всемирной выставке 1900 в Париже. 1885—1889 (не сохранилась). **7.** О. и Г. Перре. Жилой дом на улице Франклина. 1903. **8.** О. и Г. Перре. Театр Елисейских полей. 1911—13. Интерьер. **9.** Э. Фрейсине. Авиационные ангары в Орли. 1916—24 (не сохранились). (№№ **1—8** — Париж.)

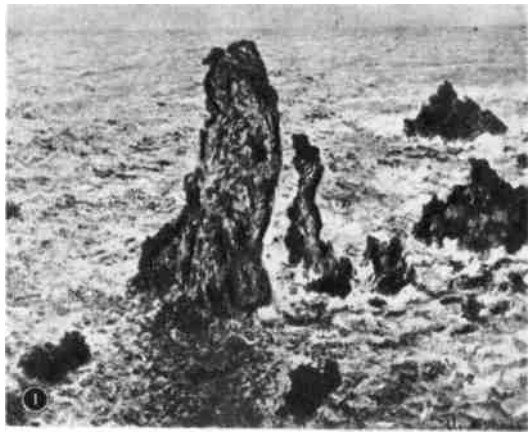




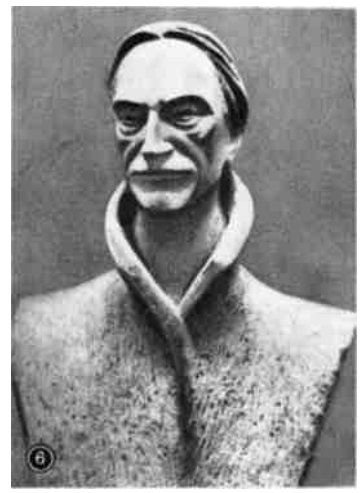
ФРАНЦИЯ. Архитектура 1920—30-х гг. **1.** П. Шарро. «Стеклянный дом» доктора Дальсаза. 1928—31. Интерьер. **2.** О. Перре. Церковь Сент-Терез. 1925. **3.** О. и Г. Перре. Церковь Нотр-Дам-дю-Ренси близ Парижа. 1923—25. Интерьер. **4.** Р. Малле-Стевенс. Жилые дома на улице Малле-Стевенс. 1926—27. **5.** А. Люрса. Дом Гюгельн-бюля. 1926—27. **6.** А. Люрса. Жилой дом в Баньё близ Парижа. 1927. **7.** Ш. Э. Ле Корбюзье. Вилла «Савой» в Пуасси. 1929—31. **8.** Ш. Э. Ле Корбюзье. Павильон «Эспри нуво» на Международной выставке декоративных искусств и современной художественной промышленности. 1925. **9.** Ш. Э. Ле Корбюзье. Общежитие швейцарских студентов в университетском городке. 1930—32. (№№ **1, 2, 4, 5, 8, 9** — Париж.)

ФРАНЦИЯ. Живопись романтизма. **1.** Т. Жерико. «Плот Медузы». 1818—19. **2.** Э. Делакруа. «Данте и Вергилий». 1822. **3.** А. Л. Жироде-Триозон. «Погребение Аталы». 1808. **4.** Э. Делакруа. «Свобода на баррикадах». 1830. **5.** Т. Шассерио. «Туалет Эсфири». Фрагмент. 1842. **6.** Т. Жерико. «Раненый кирасир, покидающий поле боя». 1814. **7.** П. П. Прюдон. Портрет С. Майер. (Все — Лувр, Париж.)

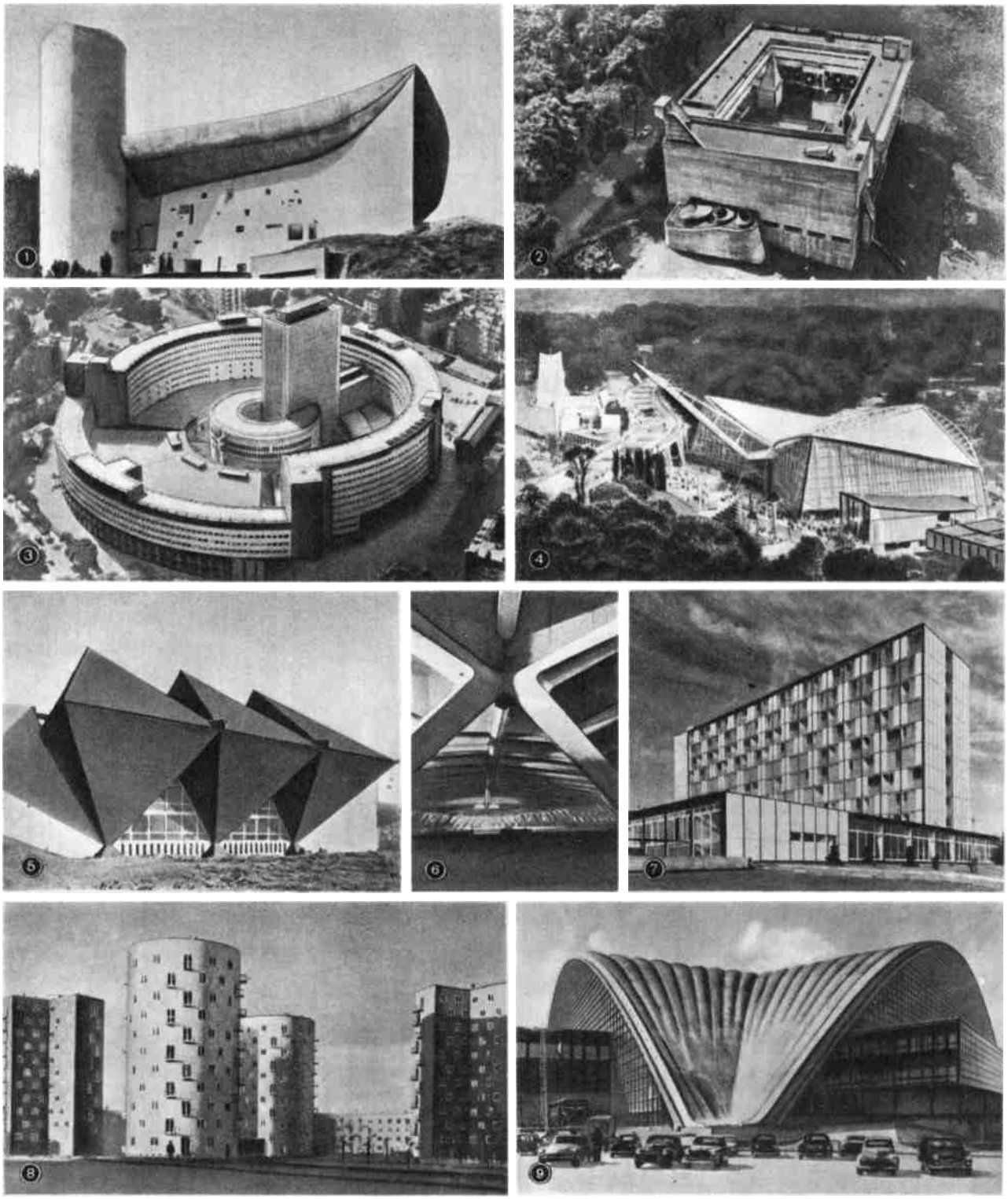
ФРАНЦИЯ. Живопись середины 19 в. **1.** К. Коро. «Воз сена». Около 1865—70. **2.** Т. Руссо. «Вид в Барбизоне». **3.** О. Домье. «Пьеро, играющий на гитаре». Собрание О. Рейнхарт. Винтертур. **4.** Ж. Ф. Милле. «Прививка дерева». 1855. Частное собрание. Нью-Йорк. **5.** О. Домье. «Дон Кихот среди гор». 1851. Частное собрание. **6.** Г. Курбе. «Похороны в Орнане». Фрагмент. 1849—50. **7.** Ж. Ф. Милле. «Человек с мотыгой». 1863. (№№ **1, 2** — Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва. №№ **6, 7** — Лувр, Париж.)



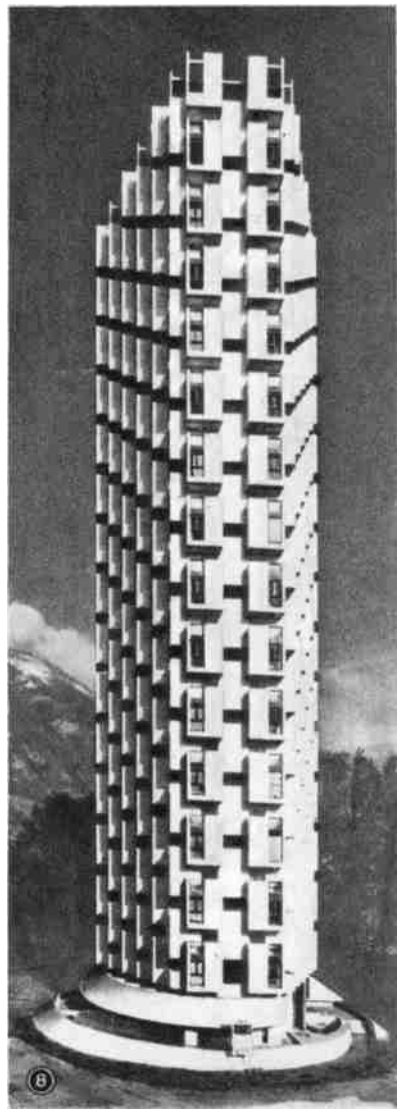
ФРАНЦИЯ. Живопись импрессионизма. 1. К. Моне. «Скалы в Бель-Иль». 1886. **2.** К. Писсарро. «Почтовая карета в Лувесьенне». Около 1870. Музей импрессионизма. Париж. **3.** О. Ренуар. «После обеда». 1879. Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне. **4.** Э. Дега. «Танцовщица у фотографа». **5.** А. Сислей. Мороз в Лувесьенне». 1873. (№№ **1, 4, 5** — Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.)

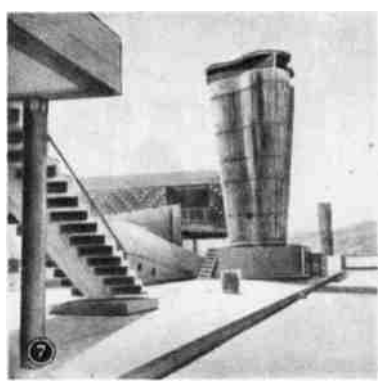


ФРАНЦИЯ. Скульптура 19—20 вв. **1.** Э. А. Бурдель. «Геракл, стреляющий из лука». Бронза. 1909. Национальный музей современного искусства. Париж. **2.** Ф. Рюд. «Марсельеза». Рельеф на Триумфальной арке на площади де Голля (бывшая площадь Звезды) в Париже. Камень. 1833—36. **3.** О. Домье. «Ратапуаль». Бронза. 1850. **4.** А. Лоран. «Прощание». Бронза. 1942. **5.** А. Майоль. «Река». Свинец. 1939—43. Музей современного искусства. Нью-Йорк. **6.** Ж. Саландр. «Анри Барбюс». Гранит. 1954. **7.** О. Роден. «Бронзовый век». Бронза. 1880. **8.** О. Роден. «Граждане Кале». Бронза. 1884—86. Кале. **9.** Ш. Деспьо. «Обнажённая». Фрагмент. Бронза. (№№ **3, 7** — Лувр, Париж.)



ФРАНЦИЯ. Архитектура 2-й половины 20 в. 1. Ш. Э. Ле Корбюзье. Капелла Нотр-Дам-дю-О в Роншане. 1950—53. **2.** Ш. Э. Ле Корбюзье. Монастырь Ла-Турет близ Лиона. 1959. **3.** А. Бернар. Дом Радио в Париже. 1959—63. **4.** Г. Жилле, Р. Сарже, Ж. Пруве. Павильон Франции на Всемирной выставке 1958 в Брюсселе. 1958. **5.** Г. Жилле, А. Гомис, В. Бодянский. Котельная в Баньё. 1959. **6.** П. Ваго. Подземная базилика папы Пия X в Лурде. 1954—58. **7.** Р. Буало, Ж. Лабурдет. Дом культуры в Сарселе близ Парижа. 2-я половина 1950-х гг. **8.** Э. Айо. «Сите де л'абрёвуар» в Бобиньи близ Парижа. 1955—60. **9.** Архитекторы Р. Камело, Ж. де Майи, Б. Зерфюсс, инженер Н. Эскийан. Выставочный зал Национального центра промышленности и техники в Париже. 1958.





ФРАНЦИЯ. Архитектура 2-й половины 20 в. **1.** Э. Айо. Жилой комплекс Ле Куртильер в Пантене близ Парижа. 1959—61. **2.** Р. Озель, Р. Камело, Ж. де Майи, П. Орбе, Б. Зерфюсс. Общественно-деловой центр у площади Дефанс. Застраивается с 1964. Июнь 1978. **3.** Ж. А. Пенгюссон. Мемориал погибшим в фашистских концентрационных лагерях на о-ве Сите. 1961. **4.** Э. Бодуэн, Ж. Дюбюиссон, Р. Лопес и др. Комплекс Менмонпарнас. 1964—73. **5.** Р. А. Анже, А. Пуччинелли, Л. Ведер. Жилой дом на улице Пирене. 1966. **6.** Г. Жилле, Р. Сарже. Крытый рынок и водонапорная башня в Кане. 1959. **7.** Ш. Э. Ле Корбюзье. Крыша-терраса жилого дома в Марселе. 1947—52. **8.** Р. А. Анже, А. Пуччинелли, С. Пиво, П. Жюнийон. Жилой дом в парке «Иль верт» в Гренобле. 1963—67. (№№ **3—5** — Париж.)

ФРАНЦИЯ. Живопись постимпрессионизма. 1. П. Гоген. «Видение после проповеди». 1888. Национальная галерея Шотландии. Эдинбург. **2.** А. де Тулуз-Лотрек. «Цирк Фернандо. Наездница». 1888. **3.** П. Сезанн. «Пьеро и Арлекин». 1888. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва. **4.** П. Сезанн. «Натюрморт с бутылкой из-под мятного ликёра». 1890—94. Национальная галерея искусств. Вашингтон. **5.** В. ван Гог. «Дорога с кипарисами и звёздами». 1890. Государственный музей Крёллер-Мюллер. Оттерло. **6.** П. Гоген. «Когда ты выйдешь замуж?». 1892. Публичное художественное собрание. Базель. **7.** Ж. Сёра. «Воскресная прогулка на острове Гранд-Жат». 1884—86. (№№ **2, 7** — Художественный институт Чикаго)

ФРАНЦИЯ. Живопись 20 в. 1. Ж. Б р а к. «Натюрморт с музыкальными инструментами». 1908. **2.** Р. Д е л о н е. «Эйфелева башня». 1910. Художественный музей. Базель. **3.** Р. Д ю ф и. «Индийская натурщица». Частное собрание. **4.** А. М а т и с с. «Красные рыбы». 1911. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва. **5.** А. М а т и с с. «Танец». 1910. Эрмитаж. Ленинград. **6.** М. У т р и л л о. «Набережная Анжу». 1925. Национальная галерея современного искусства. Рим. **7.** А. М а т и с с. Портрет Л. Дилекторской. 1947. **8.** Ж. Р у о. «Наша Жанна (Жанна д'Арк)». 1940-е гг. Частное собрание. Париж. **9.** П. П и к а с с о. «Герника». Фрагмент. 1937. Музей современного искусства. Нью-Йорк. **10.** Х. С у т и н. «Мальчик из хора». 1928. Частное собрание. Париж.

ФРАНЦИЯ. Декоративное искусство 19—20 вв. 1. Ф. О. Жакоб (Демальтер). Консоль. Дерево, позолоченная бронза. Начало 19 в. **2.** Э. Галле. Буфет с инкрустацией «Осенние дороги». 1892. **3.** Диван в «стиле модерн». Конец 19 в. **4.** Э. Галле. Ваза многослойного стекла с изображением ирисов. **5.** Предметы из «Египетского сервиза». Фарфор. Севрская мануфактура. 1808. **6.** Кувшин «Женщина». Керамика. По модели П. Пикассо. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва. **7.** А. Гимар. Блюдо. Позолоченная бронза. 1909. Музей декоративных искусств. Париж. **8.** Ваза. Стекло. Гравировка по рисунку А. Матисса. 1-я половина 20 в. **9.** Лампа. Школа Нанси. Бронза, стекло. **10.** Стол. Начало 19 в. Национальный музей Версаля и Трианонов. Версаль. **11.** Жардиньерка. Начало 19 в. Дворец в Фонтенбло. **12.** Ф. О. Жакоб (Демальтер). Шкаф для драгоценностей императрицы Жозефины Богарне. Дерево. Бронзовые украшения по рисунку А. Д. Шоде. 1809. Дворец в Фонтенбло. (№№ **1, 4, 5** — Эрмитаж, Ленинград.)

дома: Жанны д'Арк, д'Алибера, Ракушки (все — 15—16 вв.). Дворцы: Франциска I, Аньес Сорель (оба — 1-я половина 16 в.). Отели: Дианы де Пуатье (ныне музей; 16 в.). Префектура (17—19 вв.). Епископский дворец (ныне городская б-ка; 17 в.). Лицей Жанны д'Арк (б. семинария; 1705—20). Отели: Крепо (ныне Музей изящных иск-в и Музей естеств. истории; 15—16 вв., колокольня, 1453), Кабю (ныне Музей истории Орлеана и Жанны д'Арк; 1548), Тутен (ок. 1540). Лаборатория фирмы «Сандоз» (1952, Ж. Чуми, см. *Швейцария*), комплекс ун-та (с 1963, Л. Арретш, О. К. Какуб).

Музей изящных иск-в, осн. в 1823: колл. зап.-европ. живописи и скульптуры 16—20 вв. **Историч. м. Орлеана и Жанны д'Арк,** осн. в 1855: колл. античной и ср.-век. скульптуры, декор.-прикл. иск-ва.

Лит.: Bimbenet E., Histoire de la ville d'Orléans, v. 1—5, Orléans, 1884—88; Chenesseau G., Sainte-Croix d'Orléans, t. 1—3, P., 1921; Vitry P., Le musée d'Orléans, P., 1923; Chenesseau G., Monographie de la cathédrale d'Orléans, Orléans, 1925; Houlet A., Orléans et le Val de Loire, P., 1948; Chenesseau G., Orléans et ses environs, P., 1942; Guillaume P., Orléans et sa région, P., 1963; Coulaud H., Orléans, [P., 1966].

ОСЁР (Auxerre) — г. в Центр. Ф., адм. центр деп. Йонна в Бургундии. Известен с раннего средневековья как центр паломничества (епископство с 3 в.; графство с 6 в.). Вырос вдоль берегов р. Йонна. Историч. центр сохранил ср.-век. нерегул. планировку с узкими извилистыми ул., соборной и торговой пл. **Ц. Сен-Жермен** (осн. в 1-й пол. 6 в.; крипта перестроена в 9 в.; сохранились фрески каролингского времени со сценами из жизни св. Стефана, между 841—859; верхняя церковь — 13—15 вв.; романская колокольня с кам. шпилем; крытая аркада двора переделана в 18 в. Ж. Ж. *Суфло*). Готич. **собор Сент-Этьенн** (13—16 вв.; большая 3-нефная крипта — 1050 с фреской нач. 12 в.; хор с кольцевым обходом — 1215—45, витражи — 13 в.; верхняя ц.— 1215—34; гл. неф и перекрытия— 14—15 вв.; роза фасада —«пламенеющая готика»; фасад с сев. башней, оконченной в 16 в., и 3 порталами, с богатым готич. скульпт. декором — 13 в.; скульптура тимпана портала юж. трансепта — 14 в.; витражи нефа — 16 в., скульптура портала сев. трансепта — 1528), к Ю. от собора — капелла (12 в.) и бывшая б-ка капитула (13 в.). Романско-готич. ц. Сент-Эсеб (осн. в 7 в.; башня — 12 в., шпиль — 15 в.; хор — 1530, ренессанс; витражи — 17 в.). Ц. Сен-Пьер (1536—1672, поздняя готика; юж. колокольня — 1536—57; фасад — 1630—56, поздний ренессанс). Часовая башня (1483, со старинными часами, перенесёнными сюда с колокольни собора Сент-Этьенн). Ратуша (1735), б. Дворец правосудия (1622, расширен в 1868). Мост Поль Бер (или Старый).

Музей (в здании Дворца правосудия).

Лит.: Louis R.-H., L'abbaye de Saint-Germain d'Auxerre et ses cryptes, Auxerre, 1928; Barbier P., Auxerre et l'Auxerrois, pays d'art et d'histoire, P., 1936; Louis R., Les églises d'Auxerre des origines au XI[e] siècle, P., 1952; его же, Auxerre et sa région, P., 1960; Deschamps P., La cité d'Auxerre, P., 1952; Auxerre, [P., 1963]; Durr R., Auxerre, Yonne, Ingersheim, 1972.

ОТЁН (Autun) — г. в Вост. Ф., в Бургундии, в деп. Сона и Луара, на р. Арру. Древний галло-рим. г. Августодунум (Augustodunum). Галло-рим. пам.: гор. укрепления с круглыми башнями (1 в. до н. э. — 1 в. н. э.), воротами Сент-Андре и Арру (оба — 3 в.), театр (сохранился частично) и огромный амфитеатр (разрушен), кв. в плане храм (т. н. «храм Януса») и пирамидальный мавзолей за чертой г. В 269 разрушен, долгое время в руинах. В ср. века центр паломничества. Романский **собор Сен-Лазар** [1120—32; на месте собора 6 в.; арки и своды среднего нефа — 12 в.; боковые капеллы — 15—16 вв.; колокольня — 15 в.; над порталом в тимпане — композиция «Страшный суд»— 1130—40, скульптор Гислебертус (Жильбер); резные кам. капители — 12 в.]; романский донжон; дом канцлера Ролена (ныне музей; 15 в.). Ренессансная башня Маршалов и небольшой фонтан Сен-Лазар (1543). Капелла б. иезуитского коллежа (1709—30, М. А. Каристи); б. епископский дворец (18 в.); б. семинария (ныне воен. школа; внутр. двор с аркадой — 17 в., Д. Життар).

Музей Ролена: колл. ср.-век. скульптуры и живописи, археологич. пам. **Краеведч. м.** (в романской капелле Сен-Никола). **Гор. библиотека** (в здании ратуши): колл. рукописей каролингского времени и раннего средневековья.

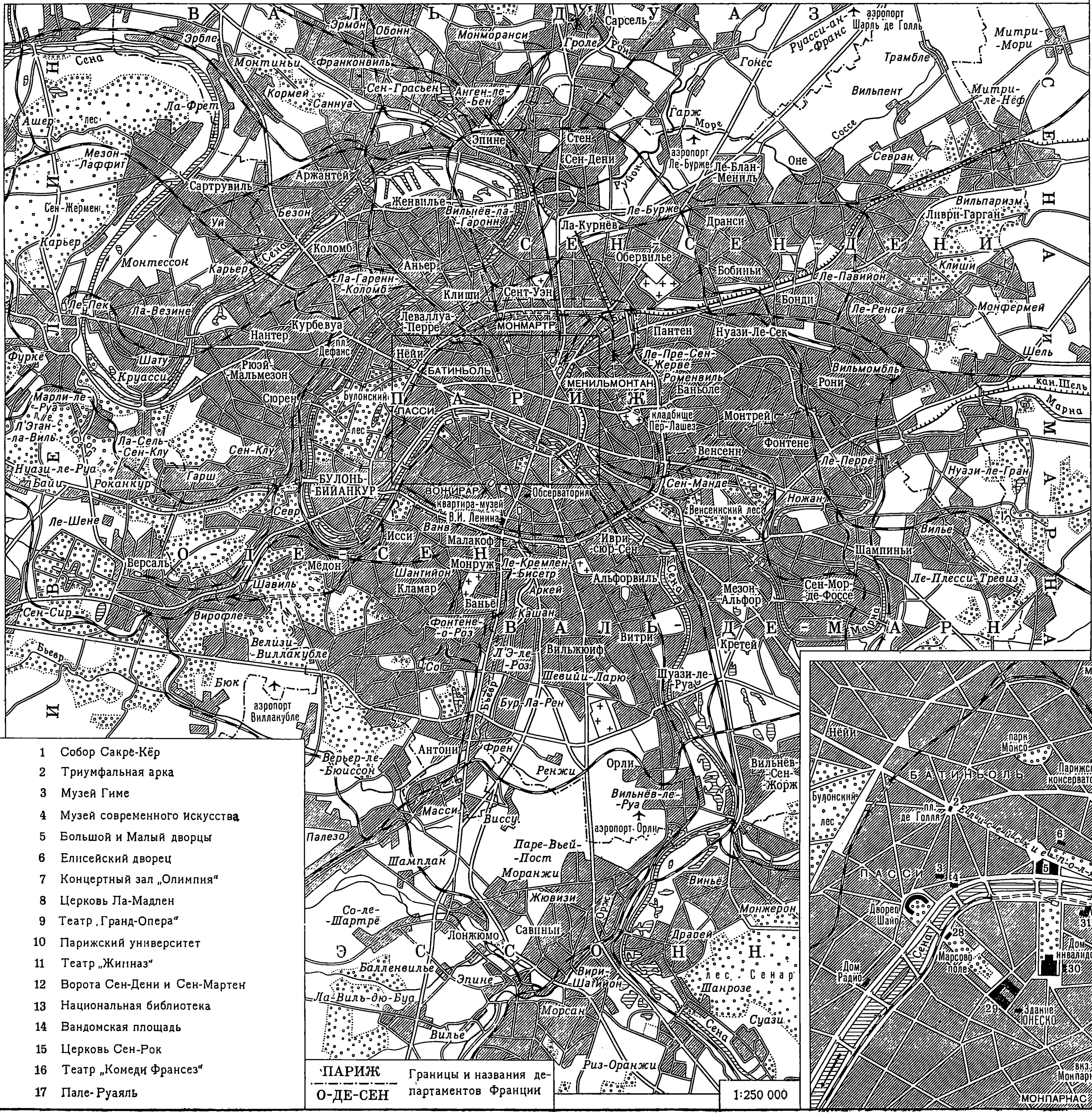
Лит.: Fontenay H. de, Charmasse A. de, Autun et ses monuments, Autun, 1889; Bonnerot J., Autun, P., 1921; Thevenot E., Autun, cité romaine et chrétienne, Autun, 1932; Bonnerot J., Autun et le Morvan, P., 1933; Grivot G., Zarnecki G., Gislebertus, sculpteur d'Autun, P., 1960; Baschet R., Autun, ville d'art, P., 1961; Autun. Texte de D. Grivot, 3 éd., P., 1976.

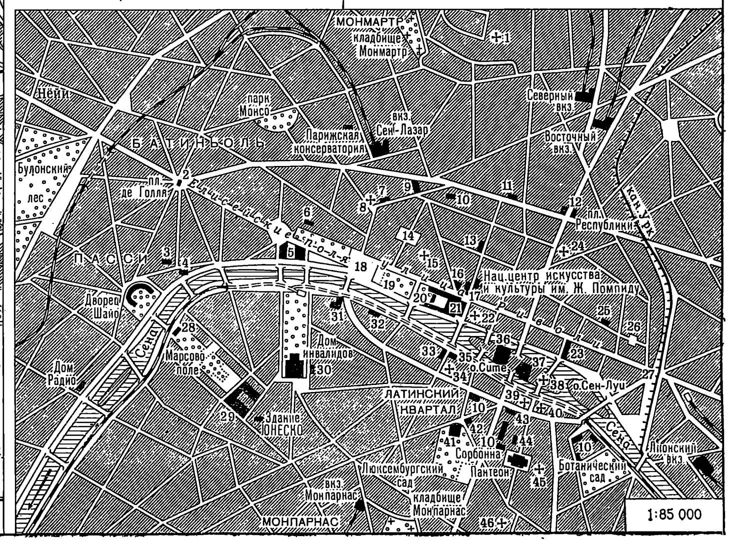
ПАРИЖ (Paris) — г., столица Ф., образует отдельный адм. деп. Париж; гл. экономич., политич. и культурный центр страны. Расположен на р. Сена, у впадения в неё гл. притоков — Марны и Уазы. Вырос на месте поселения галльского племени паризиев на о-ве Сите—Лютеции (Lutetia), упоминаемой в «Записках о Галльской войне» (52—51 до н. э.) Юлия Цезаря. В 3—4 вв. н. э. рим. колония Паризии (Parisii, позднее — Paris). С 497 резиденция Хлодвига. В 6—11 вв. г. был окружён кольцами мон. (на С.— Сен-Жермен-л'Оксерруа, Сен-Жерве, Сент-Мари, Сен-Мартен-де-Шан, бенедиктинцев на Монмартре; на Ю.— Сен-Виктор, Сен-Марсель, Нотр-Дам-де-Шан). С 987 столица Франц. королевства. В 13—14 вв. крупный ремесл. и торговый центр (во 2-й пол. 13 в.— св. 100 ремесл. цехов, многие из к-рых специализировались на изготовлении предметов роскоши), один из самых значит. очагов ср.-век. культуры. При Филиппе II Августе (1180—1223) обнесён кам. стеной, охватившей гор. р-ны по обоим берегам Сены.

Арх. облик П. складывался на протяжении многих веков, сочетая в себе черты разных стилей, но сохраняя художеств. цельность (гл. обр. за счёт тонкой согласованности высоты застройки и характера пространственного построения). П. сохранил ср.-век. радиально-кольцевую структуру планировки. Её основу составляют ул., пересекающие П. с С. на Ю. через о-в Сите (линия бульваров Себастополь, Страсбур и Сен-Мишель) и с В. на З. (ул. Сент-Антуан и Сент-Оноре), проходящие параллельно Сене, берега к-рой в р-не «Большого П.» соединяют св. 60 мостов. Радиальные магистрали пересекаются широкими кольцами бульваров, пролож. на месте б. креп. стен.

Исторически в П. сложились три центра, вокруг к-рых в разные периоды разрастался и группировался г.: гос. и религ. центры — на о-ве Сите; на левом берегу Сены — ун-тский центр; на правом берегу Сены — торг.-ремесл. центр. В 11—14 вв. город интенсивно застраивался культ. сооружениями (церквами и мон. с прилегающими к ним поселениями). Прерванное Столетней войной 1337—1453 стр-во возобновилось в 16—17 вв., когда в хаотическую ср.-век. застройку были внесены элементы рационального и регул. планирования. В этот период сложились главнейшие ренессансные и классицистич. ансамбли П.— пл.: Вогезов (б. Королевская; 1606—12, К. Шатийон), Вандомская (1685—1701; колонна — 1806—10, Ж. Гондуэн, Ж. Б. Лепер; рельефы П. Н. Бержере, А. Д. Шоде), Побед (1685—86; статуя Людовика XIV, 1822, Ф. Ж. Бозио) — обе Ж. *Ардуэн-Мансар*, возведены важные градостроит. объекты (мост Пон-Нёф, 1578—

ПАРИЖ





1 Собор Сакре-Кёр
2 Триумфальная арка
3 Музей Гиме
4 Музей современного искусства
5 Большой и Малый дворцы
6 Елисейский дворец
7 Концертный зал „Олимпия“
8 Церковь Ла-Мадлен
9 Театр „Гранд-Опера“
10 Парижский университет
11 Театр „Жимназ“
12 Ворота Сен-Дени и Сен-Мартен
13 Национальная библиотека
14 Вандомская площадь
15 Церковь Сен-Рок
16 Театр „Комеди Франсез“
17 Пале-Руаяль
18 Площадь Согласия
19 Сад Тюильри
20 Площадь Каррузель с триумфальной аркой
21 Лувр
22 Церковь Сен-Жермен-л'Оксерруа
23 Ратуша (Отель-де-Виль)
24 Церковь Сен-Мартен-де-Шан
25 Музей Карнавале
26 Площадь Вогезов
27 Площадь Бастилии
28 Эйфелева башня
29 Военная школа
30 Музей Родена
31 Бурбонский дворец
32 Музей Почётного легиона и рыцарских орденов
33 Школа изящных искусств
34 Церковь Сен-Жермен-де-Пре
35 Институт Франции
36 Дворец Правосудия и Сент-Шапель
37 Префектура
38 Собор Парижской Богоматери (Нотр-Дам)
39 Церковь Сен-Северен
40 Церковь Сен-Жюльен-ле-Повр
41 Люксембургский дворец
42 Театр „Одеон“
43 Музей Клюни
44 Коллеж де Франс
45 Церковь Сент-Этьенн-дю-Мон
46 Монастырь Валь-де-Грас

ПАРИЖ / О-ДЕ-СЕН — Границы и названия департаментов Франции

1606; ворота Сен-Дени, 1671—72, Н. Ф. *Блондель* и др.). Гл. градостроит. работы 18 — нач. 19 вв. были связаны с реконстр. центра, созданием пл. Людовика XV (ныне Согласия; 1755—63, Ж. А. *Габриель*) и Каррузель с триумф. аркой (1806, Ш. *Персье* и П. Ф. Л. *Фонтен*), стр-вом более 50 (сохранилось 4) застав (1784—89, К. Н. *Леду*). Градостроит. мероприятия получили широкий размах в 1853—96 под руководством префекта деп. Сены Ж. Э. Османа. Были проложены важнейшие транспортные артерии (ось Север—Юг, ул. Оперы, Фош и др., упорядочена ось Восток—Запад), созданы пл. с прямыми, радиально расходящимися от них ул. (пл. Республики, 1854—62), разбиты скверы и лесопарки — Булонский (1852—58) и Венсеннский (1859—60) леса. В богатых бурж. р-нах, находящихся в зап. части П., были проведены крупные работы по благоустройству (асфальтирование, газовое освещение и пр.), сформировались широкие озеленённые ул., застроенные респектабельными зданиями. Вост. и сев. р-ны П.— рабочие и ремесл. кварталы — характеризуются скученностью застройки, соседством жилых массивов и пром. предприятий. В конце 19 — нач. 20 вв. интенсивно росли жилые кварталы окраин П., строились магазины, вокзалы, выставочные здания, проложен метрополитен (1-я очередь — 1897—1904). В 1920—30-е гг. застроены пригороды П. (комплексы в Ле-Пре-Сен-Жерве, Пантене, Дранси). После 2-й мировой войны 1939—45, особенно в 1950-е гг., были созданы крупные жилые массивы (Бобиньи, Баньё, Масси-Антони, Сарсель, Баньоле и др.). В 1960—70-е гг. интенсивно развиваются жилые ансамбли на периферии П. (Кретей, Нантер), реконстр. центр, комплексно решаются градостроит. проблемы, важнейшими из к-рых являются сохранение неповторимости облика П. и ограничение его роста путём постройки городов-спутников и постепенной децентрализации (ген. план, 1928, А. Прост; план РАДО, 1960; ген. схема планировки и застройки Парижского р-на, 1964).

Гл. градостроит. ансамбли. На о-ве Сите: **Дворец правосудия** (1783—86, П. Демезон, Ж. Д. Антуан), построенный на месте корол. замка и включающий дворец Консьержери (восходит к 14 в.), Часовую башню (1370, оформление часов — ок. 1585, Ж. *Пилон*) и **часовню Сент-Шапель** (1243—48, Пьер из Монтрёя; витражи — 13—15 вв.), **собор Нотр-Дам** (1163—1257; 5-нефная базилика с эмпорами, с коротким трансептом, хором с двойным обходом и венцом капелл, с двумя фланкирующими зап. фасад башнями; гл. неф выс. 32,5 *м* — 1180—1200; зап. фасад имеет 3 портала — 1-я четверть 13 в., готич. розу — ок. 1225, открытую гал. и 2 башни — 1245; крылья трансепта перестроены во 2-й пол. 13 в., Пьер из Монтрёя, Жан из Шеля; боковые капеллы — 1235—45; капеллы хора — 1296—1330; интерьер и фасад перестроены в 17—18 вв.; реставрирован во 2-й пол. 19 в., Ж. Б. А. Лассю, Э. Э. *Виолле-ле-Дюк*; скульптура зап. фасада — 1210—30, б. ч. реконстр. в 19 в.; на портале сев. трансепта — сцены из жизни Христа, легенда о св. Теофиле, статуя Богоматери — все 13 в.; на юж. портале — сцены из жизни св. Стефана и скульпт. медальоны — 1260—70; в интерьере — витражи, частично 13 в.; в хоре — каменная ограда обхода со скульпт. рельефами 13—14 вв.; статуя Богоматери — 14 в.; резные сиденья хора — дер., 17 в.; орган — 1750, реставрирован в 1845—68, Ж. Б. А. Лассю, Э. Э. Виолле-ле-Дюк; кафедра — 1868, по рис. Э. Э. Виолле-ле-Дюка; рельефы и скульптура 18 в.— «Пьета», 1723, Н. *Кусту*; статуи Людовика XIII — 1715, Г. *Кусту*, и Людовика XIV — 1715, А. *Куазевокс*). На левом берегу Сены — **Дом инвалидов** (ныне Военные музеи; с 1671, Л. Брюан, Ж. Ардуэн-Мансар; крупный симметричный комплекс зданий и дворов с монумент. въездом и ц. Сен-Луи в центре) с **собором Дома инвалидов** (1671—1708, Ж. Ардуэн-Мансар; в интерьере — гробница Наполеона I — 1843—60, Л. Т. Висконти, Ж. Прадье), открытый на Эспланаду инвалидов (1704—20) с мостом Александра III (1896—1900). Близ Дома инвалидов начинается др. ось ансамбля: Военная школа (1750—51, по планам Ж. А. Габриеля; комплекс соед. в общий ансамбль зданий; капелла — 1773) классицистич. фасадом выходит на Марсово поле (совр. планировка — 1908—28, К. Формиге) с Эйфелевой башней (1887—89, А. Г. *Эйфель*), ведущее к Йенскому мосту (1809—13); на правом берегу Сены — дворец Шайо (1936—37, Л. Азема и др.). Среди левобережных ансамблей — **Пантеон** (б. ц. Сент-Женевьев; 1755—89, Ж. Ж. *Суфло*, инж. Ж. Б. Ронделе; в плане — греч. крест; в интерьере — фрески «Житие св. Женевьевы», 1874—98, П. *Пюви де Шаванна*), б-ка Сент-Женевьев (1843—50, А. Лабруст) и ц. Сент-Этьенн-дю-Мон (на месте церкви 13 в.; 1492—1626; хор с широким обходом — конец 15 в.; неф, трансепт и боковые капеллы — 16 в., готика с ренессансными элементами; фасад — с 1609; ограда хора — 1541, Ф. *Делорм*; порталы — 17 в.; в интерьере — кафедра 16 в.; орган 17 в.; витражи 16—17 вв.; картины братьев *Ленен* и др.).

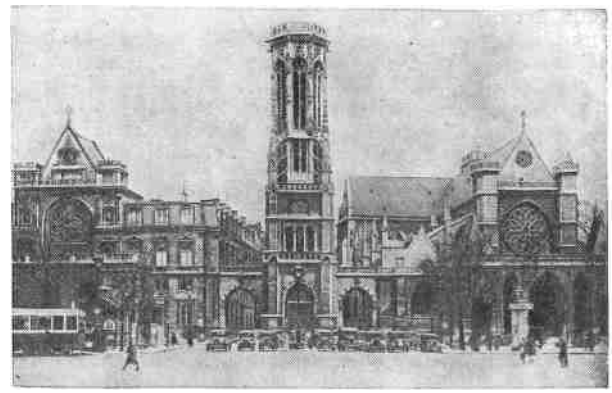
Париж. Правый берег Сены, Йенский мост (1809—13), сады Трокадеро и дворец Шайо (1936—37, архитектор Л. Азема и др.).

Гл. центр ансамбля правого берега Сены — пересечение на пл. Согласия двух осей. **Лувр** [корол. дворец, ныне музей; нач. 13—14 вв., 1546 — сер. 19 в.; «Квадратный двор» (или Ст. Лувр) построен на месте замка Филиппа Августа (конец 12—14 вв.) при Карле V (ок. 1364); реконстр. дворца (юж. часть зап. крыла и зап. часть юж. крыла, Корол. павильон) начата при Франциске I (1546—59, П. *Леско*), продолжалась при Генрихе II (1550—74, П. Леско, Ж. *Гужон*, П. Понс, первоначально 1-этажная «Малая галерея», 1556—76), Екатерине Медичи, Франциске II, Карле IX и Генрихе III (до 1589, Пьер Шамбиж Младший; «Большая галерея», 1556—76, предположительно Л. Метезо), Генрихе IV

(1589—1610; «Малая и Большая галерея», ныне «Большая галерея» и «Галерея Аполлона», Л. Метезо и др.) и Людовике XIII (Павильон часов, с 1624, части зап. и сев. крыльев, все — Ж. *Лемерсье*, скульпт. декор — Ж. Сарразен); четырёхугольник «Квадратного двора» был закончен при Людовике XIV (1663, Л. Лево); колоннада вост. фасада — 1667—74, К. *Перро*, реставрирована в 18 в., Ж. А. Габриель и Ж. Ж. Суфло]; перестройки и расширения продолжались до 1860-х гг., когда был пристроен т. н. Новый Лувр,— сев. (до 1857) и юж. (до 1868) гал. (Л. Висконти, Э. Лефюэль), связавшие Лувр с дворцом Тюильри (с 1563, Ф. Делорм, Ж. Бюллан; сгорел в 1871, позднее снесён; сохранился павильон Флоры — 1600—1608, перестроен в 1863—75, скульптура Ж. Б. *Карпо*; сад разбит в 17 в., А. *Ленотр*). От пл. Каррузель и сада Тюильри т. н. «Крылатые кони» (А. Куазевокс) открывают перспективу **пл. Согласия** (1755—63, Ж. А. Габриель, совр. планировка — 1854, Ж. Хитторф; в центре пл.— егип. обелиск из Луксора, см. *Египет* Древний, установленный в 1836, Ж. Б. Леба), с севера обрамлённой двумя дворцами (ныне Морское министерство и гостиница Крийон; оба — 1760—75, Ж. А. Габриель) и скульпт. группами «Укротителей коней» (установлены в 1794, Г. Кусту) с З.; **Елисейские поля** [17 в., А. Ленотр; здесь же — Елисейский дворец (1718, К. Молле); дворцы Гран-Пале (1900, А. Деглан, Л. Луве, Ф. Тома) и Пти-Пале (1897—1900, Ш. Жиро)], выходящие на пл. де Голля (б. пл. Звезды) с триумф. аркой (1806—37, Ж. Ф. *Шальгрен*; рельефы, в т. ч. «Марсельеза», 1833—36, Ф. *Рюд*), вместе образовали гл. ось арх. ансамбля центра г., в пространственном отношении представляющую анфиладу пл. На С. от пл. Согласия отходит короткая ул. Руаяль (1732), ведущая к пл. Мадлен с ц. Ла-Мадлен (с 1806, П. А. Виньон, освящена в 1842; скульптура — 19 в.); на юге, за Сеной, эта ось завершается Бурбонским дворцом (ныне Палата депутатов; с 1722; фасад — 1804—07, Б. Пуайе; барельефы — Ф. Рюд, Ж. Прадье; росписи свода б-ки — 1838—47, Э. *Делакруа*).

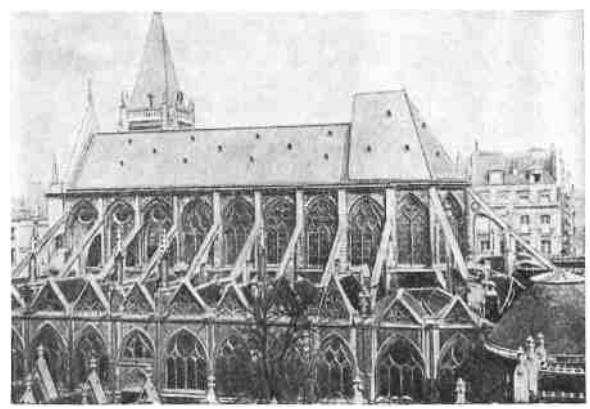
Памятники античности. От галло-рим. периода сохранились руины амфитеатра (1 в.) и терм (2—3 вв., в саду отеля Клюни).

Пам. ср. веков и Возрождения. Церкви: **Сен-Жермен-де-Пре** (осн. в 542—558, 11—17 вв.; осн. стр-во — 1000—21; гл. неф — 11 в.; башня — 1000, с завершением 12 в.; готич. хор — 1253, с трифорием, сокровищницей и капеллами; в интерьере — статуя Богоматери, алебастр, 14 в.; гробница польского короля Яна II Казимира — конец 17 в., братья Марси; руины построек б. аббатства — 16 в.); Сен-Пьер-де-Монмартр (начата в 1147, романские апсиды, капители меровингского времени; готич. неф, трансепт, сев. башня; крестовые своды — 15 в.; совр. фасад); Сен-Мартен-де-Шан (ныне Консерватория иск-в и ремёсел; 12—13 вв.; готич. хор — ок. 1140; неф — 13 в.; рефекторий — 13 в., возможно Пьер из Монтрёя); Сен-Жюльен-ле-Повр (12—17 вв., готика; хор — 1175; нефы — 13 в.); **Сен-Жермен-л'Оксерруа** [приходская ц. франц. королей; 13—15 вв.; хор (13 в.) с капеллами (16 в.) перестроен в псевдороманском стиле в 1745; неф — 15 в.; длинная капелла на юж. стороне — 13 в.; фасад с порталом — 13 в.; портик — 1435, «пламенеющая готика»; боковая сев. дверь — 1570, ренессанс; фрагменты дер. ограждения хора — 1539—44, Ж. Гужон и П. Леско (ныне в Лувре); неоготическая башня — 19 в., Т. Баллю]; Сен-Северен (13—16 вв.; фасад с сев. башней и вост. часть нефа с трифорием — 13 в.); Сен-Никола-де-Шан (1420—80; фасад — «пламенеющая готика»; юж. портал — 1576—81, по планам Ф. Делорма; расширена в 16—17 вв.; в интерьере — алтарь с живописью С. *Вуэ* и скульпт. декором Ж. Сарразена); Сен-Жерве-Сен-Проте [13—17 вв.; зап. часть нефа и фасад — 1616—24, С. де Брос, Л. Метезо; в интерьере — витражи (16 в.), по картонам Жана Кузена Младшего и Р. Пинегрие; орган — 16 в., с украшениями 18 в.; картины П. Перуджино и С. Риччи, оба — см. *Италия*]; Сен-Лоран (15 в.; перестроена в 1865—1866); Сен-Мерри (на месте ст. капеллы; «пламенеющая готика»; 1515—52; хор перестроен в 1752; рокайльный стукковый декор — братья Слодц; в интерьере — витражи, конец 16 в.; работы братьев Слодц, Ш. А. и Н. Куапелей, С. Вуэ, Т. *Шассерио*); **Сент-Эсташ** (на месте постройки 13 в.; 1532—1637; готич. конструкция, итал. ренессансный декор; трансепт — 1532; неф — 1570; хор с венцом капелл — 1618—37; классицистич. фасад — 1754, Мансар из Жуи, окончен в 1772—78, П. Л. Моро-Депру; реставрирована после пожара в 19 в., В. Л. Бальтар; в интерьере — «Мадонна» Ж. *Пигаля*, надгробие Ж. Б. Кольбера, А. Куазевокс и Ж. Б. Тюби, росписи П. *Миньяра*). **Венсеннский замок-крепость** (11 в.— 1370-е гг., перестроен в 19 в.; капелла — с 1397, освящена в 1552; витражи — 16 в., Ж. Кузен; павильоны Короля и Королевы — 1654—61, Л. Лево). Отели: Санс (1485), Клюни (ныне музей; 1498, «пламенеющая готика»), Карнавале (б. Линьери; ныне музей; нач. в 1544, П. Леско, Ж. Гужон; 1660—61, Ф. Мансар), Франциска I (1527; перенесён из *Фонтенбло* в 1826, ренессанс), Барбет (конец 14 — нач. 15 в.), Ламуаньон (1580),



Париж. Церковь Сен-Жермен-л'Оксерруа. 13—15 вв. Перестроена в 18—19 вв.

Париж. Церковь Сен-Северен. 13—16 вв.



Градостроит. ансамбли 17—19 вв. Площади: Дофина (б. Тионвиль; нач. в 1605; жилая застройка — 17 в.), Бастилии [на месте крепости-тюрьмы Бастилии (б. Сент-Антуан; 14 в.), снесённой в 1790; в центре пл.— Июльская колонна, бр., 1831—40, Ж. А. Алавуан, Ж. Л. Дюк, А. А. Дюмон], Шателе (на месте тюрьмы Гран-Шатель, разрушенной в 1802; в центре — фонтан Победы, 1806—08, колонна — Пальмье, скульптура — Ж. Ф. Бозио), Республики (1854—62; пам. Республики — бр., 1883, Л. М. Морис, Ж. *Далу*), Нации (бассейн со скульпт. группой «Триумф Республики» — бр., 1879—99, Ж. Далу; на месте заставы Дю-Трон — колонны, 1788—1846; барельефы — А. Дебей, Ш. Симар), ул. Риволи (1801, Ш. Персье, П. Ф. Л. Фонтен). Большие бульвары (1670, С. *Вобан*, перепланировка 18—19 вв.) с триумф. арками (б. гор. ворота); кольцо т. н. внешних бульваров; б. Мажента, Вольтер, Сен-Жермен (с 1852), Себастополь и Сен-Мишель (1855—58, застройка — с 1860), Осман (1857—1926), Мальзерб (1861), Ришар Ленуар (1861—63) и др. Авеню: Оперы (1852—79), Оги (1862), Лувра (1888) и др.

Арх. пам. 17—19 вв. Церкви: капелла Сен-Жозеф-де-Карм (ок. 1613—20; в плане лат. крест; боковые капеллы, большой хор; купол — 1628; дер. отделка интерьера — 17 в.), храм Оратуар [ныне протестантская ц.; 1620—30, К. II Метезо, возможно по проекту Ж. Лемерсье; боковые капеллы; ротонда (б. хор для священнослужителей) за хором; портал, хор и алтарь — 1745, П. Каке]; Сен-Рок (с 1653, по плану Ж. Лемерсье; его же хор с гал. и трансептом; осн. стр-во — 1705—35, Ж. Ардуэн-Мансар, Р. де Кот; хор открывается в большую ротонду с гал. и полукруглой апсидой; фасад — 1735, Р. де Кот; в интерьере — барочная живопись и скульптура, гробница кардинала Р. де Дюбуа, Г. Кусту); Сент-Элизабет (осн. в 1628, освящена в 1646, барокко; обход вокруг хора — 19 в., неоклассицизм); Сен-Поль-Сен-Луи (1627—41; по плану Ф. Дерана и Э. Мартелланжа; в плане — лат. крест; нефы с боковыми капеллами; хор с двумя боковыми капеллами; монумент. ордерный фасад — 1634, барокко; в интерьере — алтарный образ с изображением Людовика XIII, С. Вуэ, «Моление о чаше», Э. Делакруа); Нотр-Дам-де-Виктуар (осн. Людовиком XIII, начата в 1629, П. Лемюэ, продолжена Л. Брюаном и Р. Буденом, с 1663 — Г. Ледюк; окончена в 18 в., Ж. С. Карто; в хоре — картины Ш. А. *Ванлоо*); Сент-Мари (б. капелла Встречи Марии и Елизаветы, ныне протестантская ц.; 1632—34, Ф. Мансар; классицизм; центрич. в плане, подражает Пантеону в Риме, см. *Италия*). **Мон. Валь-де-Грас** (1645—1710, начат Ф. Мансаром, продолжен Ж. Лемерсье и П. Лемюэ; купол — Г. Ледюк; роспись купола — П. Миньяр; скульптура — М. Ангье; высокий алтарь — по рис. Г. Ледюка, исполнен М. Ангье). Церкви: Сен-Никола-дю-Шардонне (перестроена между 1656—1709 по планам М. Нобле, Ф. Леве; фасад по проекту 18 в.— 1936; 3-нефная базилика с боковыми капеллами и широким обходом хора с капеллами; в интерьере — работы К. Ж. Натуара, Ш. *Лебрена*, Н. Н. Куапеля, П. Брейгеля «Адского», см. *Нидерланды* Старые, К. *Коро*, погребальная капелла Ш. Лебрена с надгробием Лебрена, исполненным по его рис. Ж. Б. Тюби и Г. Коллиньоном, и пам. Лебрену, А. Куазевокс); Сен-Луи-ан-Иль (1664—1726, Л. Лево, Ж. Дусе; в интерьере — росписи Ж. Б. де Шампеня, барочная скульптура и живопись); Ассомпсьон (1670—76, К. II Эррар, центрич. в плане, классицизм; роспись купола — К. де Лафос; классицистич. портик); **Сорбонны** (1635—1642, Ж. Лемерсье; 1-нефная базилика с капеллами, трансептом и с большим куполом над средокрестием; монумент. классицистич. фасады; в интерьере — гробница кардинала Ришельё — 1694, Ф. Жирардон, по рис. Лебрена; росписи — Ф. де Шампень); **Сен-Сюльпис** (на месте романской ц. 12 в.; неоднократно расширялась и перестраивалась в 13—17 вв.; совр. храм — 1646—1749, по планам К. Гамара, с 1646; с 1670 — Д. Життар; гл. неф и трансепт — с 1719, Ж. М. Оппенор; центрич. капелла Марии — Ж. Сервандони; фасад с двумя башнями и дорич. портиком — 1732—45, его же; в интерьере — скульптура Э. *Бушардона*, Ж. Б. Пигаля, М. А. Слодца; орган — 1776; капелла ангелов с росписями Э. Делакруа, 1849—61); церковь мон. Шарите (1733—1801, Ж. Д. Антуан); Сен-Филипп-дю-Руль (1774—84, Ж. Ф. Шальгрен, классицизм; базилика с дорич. фасадом; расширена в 19 в.— Э. Год, В. Л. Бальтар; в апсиде — «Положение во гроб» Т. Шассерио); Сен-Тома-Аквин (1683, П. Бюлле, барокко; в интерьере — живопись 17—18 вв., в т. ч. «Мадонна со св. Иеронимом» Гверчино, см. *Италия*); Сен-Луи-д'Антен (1783, А. Т. Броньяр, классицизм); Сен-Венсан-де-Поль (1824—44, Ж. Б. Лепер, Ж. Хитторф, фасад с ионическим портиком и двумя башнями; в интерьере — алтарь, Ф. Рюд, росписи, И. Фландрен); Сент-Клотильд (1846—57, Ф. К. Го, Т. Баллю, неоготика); Сент-Огюстен (1860—71, В. Л. Бальтар; высокий купол в «византийском стиле»); Ла Тринитé (1861—67, Т. Баллю, неоренессанс); Сакре-Кёр на холме Монмартр (1875—1919, П. Абади, базилика с высоким куполом, эклектика); Сен-Жан-де-Монмартр (1894—1904, А. де Бодо, эклектика); капелла Экспиатуар (1818—21, П. Ф. Л. Фонтен, ампир, купольная с тремя полукуполами и портиком). Обществ. здания: **Люксембургский дворец** (Сенат; 1615—20, С. де Брсс, Л. Метезо; интерьер полностью перестроен в 19 в. Ж. Ф. Шальгреном; росписи плафонов — 1841—46, Э. Делакруа; план большого парка — Н. Декан, Г. Бутен, Ж. Ф. Шальгрен); Пале-Руаяль (1629—36, Ж. Лемерсье; перестроен в 1764—70, Контан д'Иври; внутр. двор с классицистич. гал.; регул. парк, окруж. аркадой,— 1781—84, В. Луи); Коллеж Четырёх наций (ныне Ин-т Франции; 1661, Л. Лево, П. Ламбер, Ф. д'Орбе; фасад колоссального ордера, купольная капелла в центре); комплекс зданий парижского ун-та — Сорбонна (начат в 1629 на месте коллежа 13 в., расширен в 1885—1900, А. П. Нено); комплекс зданий Нац. б-ки (включает кирп.-кам. отель Тюбёф, 1633, П. Лемюэ; 2-этажное крыло с гал. Мазарини — 1645, Ф. Мансар; остатки отеля Невер — Ф. Мансар; курдонёр — 18 в., Р. де Кот; читальный зал с куполом и чугунными колоннами — 1861—69, А. Лабруст); Школа хирургии (часть Мед. школы; 1769, Ж. Гондуэн); дворец Почётного легиона (б. отель Сальм; 1786, П. Руссо); ратуша (1871, Т. Баллю; неоготика и неоренессанс). Отели: Майен (ок. 1613, Жак I Андруэ Дюсерсо, перестройки — 1709), Бетюн (или Сюлли; 1624, Жак I Андруэ Дюсерсо), Ламбер (1640, Л. Лево; декор интерьера — Ш. Лебрен, Э. *Лесюэр*), Лозён (1650—58, Л. Лево; в интерьере — дер. и стукковый декор, живопись Ш. Лебрена, Э. Лесюэра, П. Пателя, С. Бурдона), Бове (1655—60, А. Лепотр; с полукруглым колонным вестибюлем, овальным двором и монумент. парадной лестницей со скульптурами М. Дежардена), Омон (1650, Ф. Мансар), Лепелетье-де-Сюзи (1687, П. Бюлле), Врильер (ныне Франц. банк; 1635, Ф. Мансар), Субиз (ныне Нац. архив; 1705—09, П. А. Деламер; включает части отеля Клиссон — 14 в.; интерьер — 1735—38, Ж. *Бофран*; стукковый декор и живопись — К. Ванлоо, Ж. Б. Лемуан, Л. С. Адам; двор обрамлён колоннадой гал.), Роан (1705—08; в интерьере — рокайльный декор), Амело-де-Гурне (1710—13, Ж. Бофран), Эстре (1713, Р. де Кот), Годьон (1719—29, Ж. М. Оппенор), Матиньон (1721, Ж. Куртон), Бирон (б. монастырь Сакре-Кёр; ныне

музей О. Родена; 1728—31, Ж. А. Габриель, Ж. Обер), Вандом (18 в., расширен в 1840—52) и Монне (1771—1777, Ж. Д. Антуан, классицизм; фасад с ионическим портиком); жилой дом «Кастель Беранже» (1897—98, Э. Гимар). Здания голл. посольства (1655, П. Коттар) и нем. посольства (1764, Ж. Бофран, реставрировано в 1803—1815). Замок Багатель (1777, Ф. Беланже). Обсерватория (1668—72, К. Перро). Госпитали: Сальпетриер (комплекс больничных зданий; 17 в., Л. Лево, П. Лемюэ и Л. Брюан; центрич. капелла — 1670; расширен в 1950-х гг., П. Пенсар) и Кёнд-Вен (б. отель Чёрных мушкетёров; 1699, Р. де Кот). Театры: «Одеон» (1779—82, М. Ж. Пейр, Ш. де Вайи; окончен в 1807, Ж. Ф. Шальгрен), «Комеди Франсез» (офиц. назв. «Театр Франсез»; 1786—90, В. Луи), «Гранд-Опера» (1861—75, Ш. *Гарнье*, эклектика; на фасаде — скульптура «Танец» Ж. Б. Карпо; роспись плафона зрительного зала — 1964, М. *Шагал*). Биржа (1724; перестройки — с 1808, А. Т. Броньяр, в 1821—24, Э. Делабар; 1902—03); цирк на Елисейских полях (1852, Ж. Хитторф); Школа изящных иск-в (осн. в 1648; 1820—38, Дебре, Ж. Дюбан); Консерватория иск-в и ремёсел (осн. в 1789; 1825; подземная аудитория — 1950-е гг., Херенг). Вокзалы: Северный (1863—64, Ж. Хитторф), Восточный (расширен в 1895—99), Сен-Лазар (1886—89, по планам Лиша). Кладбище Пер-Лашез (осн. в 1803, А. Т. Броньяр; Стена коммунаров — 1909, П. Моро-Вотье). Метрополитен (с 1898, по проекту Ф. Бьенвеню; входы в метро в «стиле модерн», 1900, Э. Гимар). Магазины «О-бон-марше» (1876, Л. А. Буало, инж. А. Г. Эйфель) и «О-прентан» (1881—89, П. Седиль).

Градостроит. ансамбли 20 в. За адм. границей П.— общественно-деловой центр у пл. Дефанс, включающий Нац. центр пром-сти и техники (1958, Б. *Зерфюсс*, Р. Камело, Ж. де Майи), 20 небоскрёбов (начат в 1964, Р. Эрбе, Р. Озель, Р. Камело, Ж. де Майи, Б. Зерфюсс и др.). Высотный деловой центр Мен-Монпарнас (1964—73, Э. Бодуэн, Ж. Дюбюиссон, Р. Лопес, А. Потье, М. Олле, М. Пру; включает вокзал, конторское здание с обществ. центром и 17-этажные адм. и жилой корпуса); жилой обществ. комплекс «Фронт Сены» (с 1965, Р. Лопес, А. Потье, М. Олле, М. Пру). Церкви: Нотр-Дам-дю-Ренси (1923—25, О. и Г. *Перре*), Сен-Пьер-э-Сен-Поль (1955, А. *Люрса*) в Мобёже, в Сен-Клу-Монтрету (1963, А. Бурбонне), в Сен-Жозеф-дез-Эпинет (1964, Б. Хафнер, А. Персиц и др.), в Марли-ле-Гран-Тер (1966, Люнель, Перруэн, Юнг).

Жилые и обществ. здания и сооружения: магазин «Самаритен» (1905, Ф. Журден, «модерн»); гараж на ул. Понтьё (1906, О. Перре, «модерн»), театр Елисейских полей (1911—13, О. и Г. Перре, по планам Ж. А. Бувара и Х. ван де Велде, см. *Бельгия*; рельефы и фрески Э. А. *Бурделя*, росписи Ж. Э. *Вюйяра* и М. *Дени*); жилые дома в духе «стиля модерн» и рационализма на ул. Рап (1901, А. Лавирот), ул. Франклина (1903, О. и Г. Перре), ул. Вавен (1912—13, А. Соваж) и др. Жилые комплексы 1920—30-х гг.: Ле-Пре-Сен-Жерве (1929, Дюмай), Бют-Руж в Шатене-Малабри (с 1931, Сирвен, Бассомпьер, Дергот), Пантене (1930—33), Дранси (1932—1935, Э. Бодуэн, М. Лодс). Вилла Ла-Рош (1923, Ш. Э. *Ле Корбюзье*, П. Жаннере), дом худож. Гюгельн-бюля (1926—27, А. Люрса), «Стеклянный дом» доктора Дальзаса на ул. Гийом (1928—31, П. Шарро). Жилые дома в «Сите-Сёра» (1925—26, А. Люрса), дом Тристана Тцара (1926, А. Лоз, см. *Австрия*), дом на ул. Малле-Стевенса (1926—27, Р. Малле-Стевенс), вилла Стайн в Гарше (1927, Ле Корбюзье, П. Жаннере). Автомобильная станция «Ситроен» (1924, Ж. Пруве), гараж «Альфа-Ромео» на ул. Марбёф (1925, Р. Малле-Стевенс), лаборатория (1928) и здание Морского министерства (1931—32) — оба О. Перре; гараж «Марбёф» (совмещён с выставочным залом; 1929, А. Лапрад, Л. Базен), театр «Пигаль» (1930, К. Сисли), зал «Плейель» (1931, Матон, Обюртен, Гранье), санаторий (1932, П. Абраам и др.) и вилла (1929—31, Ле Корбюзье) в Пуасси; общежитие швейц. студентов в ун-тском городке (1930—32) и Убежище Армии Спасения (1932) — оба Ле Корбюзье, П. Жаннере; общежитие голл. студентов в ун-тском городке (1927—28, В. М. Дюдок, см. *Нидерланды*); ратуша в Булонь-Бийанкур (1931—34, Т. Гарнье, Дебаи-Понсан); школы им. К. Маркса в Вильжюифе (1931—33, А. Люрса) и Сюрене (1932—35, Э. Бодуэн, М. Лодс, инж. В. Бодянский); Нац. хранилище мебели (1930—35), Музей техники (ныне Экономич. и социальный совет, 1937—38) — оба О. и Г. Перре; Нац. м. совр. иск-ва (1937, А. Обер, Ж. Дондель, М. Дастюг, П. Виар). Центр. касса страхования (1938, Ж. Балладюр); Нар. дом (1937—39, Э. Бодуэн, М. Лодс, инж. Ж. Пруве) в Клиши. Жилые комплексы: Л'Абрёвуар в Бобиньи (1955—1960, Э. Айо); Ле Куртильер в Пантене (1959—61, Э. Айо); Баньё (1959, А. Гомис, Г. Жилле, Ж. Пеку, инж. В. Бодянский); Марли-ле-Гран-Тер (1958—60, М. Лодс, Ж. Онеггер, братья Арсен-Анри, В. Бодянский); Сарсель (1955—69, Ж. Лабурдет, Л. Буало); Эпинэ (1960, Д. Мишлен); Масси-Антони (1959—64, П. Сонрель, Ж. Дютийёль, Ж. Балладюр); Кретей (с 1956, П. Боссар и др.); жилой и общественный комплекс «Итали» с многочисленными высотными зданиями из бетона и стекла (сооружается с 1968, Ателье де Реновасьон Юрбен), амёбообразные в плане жилые дома в парке Дефанс (с 1976, Э. Айо), Ило-Рике (1977, М. С. ван Трек), в зоне В 1 Дефанс (1977, Ж. Калиш). Центр нац. федерации стр-ва (1950, Р. Лопес, Ж. Пруве); ун-тский городок в Антони (1954, Э. Бодуэн и др.); здание ЮНЕСКО [1953—57, М. Л. Брёйер (см. *США*), Б. Зерфюсс, инж. П. Л. Нерви (см. *Италия*); при участии Ле Корбюзье, Л. Косты (см. *Бразилия*), С. Маркелиуса, Э. Роджерса (см. *Италия*), Э. Сааринена (см. *США*); асимметричный комплекс объединяет 3 здания: Секретариат, здание Пленарных заседаний и корпус Постоянных представительств; группа подземных помещений — 1965, Б. Зерфюсс; живопись — Х. Миро (см. *Испания*), П. *Пикассо*, Афро, К. Аппел (см. *Нидерланды*), Р. Матта (см. *Чили*), Р. Тамайо (см. *Мексика*), И. С. Глазунов; скульптура — Г. Мур (см. *Великобритания*), А. Колдер (см. *США*), Ж. Арп]; Дом Радио (1959—63, А. Бернар); школа в Со-ле-Блажи (1956, П. Эрбе, А. Обер); общежитие браз. студентов в ун-тском городке (1959, Ле Корбюзье, Л. Коста); здание фирмы «Сен-Гобен» (1957—59, А. Обер, П. Бонен, М. Марикан); здание кассы пособий многосемейным (1959, Р. Лопес, А. Реби); крытый рынок в Блан-Мениль (1959, А. Люрса); торговые центры в Со-ле-Блажи (1959, П. Андро, П. Пара) и в Марли-ле-Гран-Тер (1960, М. Лодс, Ж. Онеггер и др.); школа П. Элюара (1959—61) и теплоцентраль (1960) в Баньё — оба А. Гомис, Г. Жилле, инж. В. Бодянский; аэропорт в Орли (1957—61, А. Викарио, Лекон); Дворец спорта у Версальских ворот (1960, П. Дюфо, инж. Р. Б. Фуллер, см. *США*); бюро «Эр-Франс» (1960, Э. Альбер и др.); Гор. театр (1962, Ж. Перроте и др.); ун-тская клиника при больнице Сент-Антуан (1965) и ун-тский больничный центр «Некер» (1968) —оба А. Вожанский; здание фирмы «Пёжо» (1966, Л., Л. и Т. Сейнсольё); ф-т наук (1965—1971, Э. Альбер и др.); здание компании беспроволочного телеграфа близ *Версаля* (1966, Ж. Дюбюиссон); торгово-обществ. центр в Масси-Антони (1966, П. Сонрель и др.); Дворец спорта в Нантере (1966, И. Бедон, А. и Ж. Дарра, инж. Р. Сарже); ратуша и спортзал в Блан-Мениль (1967, А. Люрса); центр. рынок в Рёнжисе (конец 1960-х гг., А. Кольбок, Ж. Филипп, Р. Леб-

ре); спортзал в Сент-Уен (1969, А. Коп, инж. Р. Сарже); здание ЦК Франц. компартии (1966—71, О. Нимейер, см. *Бразилия*); ф-т литературы и права (1972, М. Андро и др.); отель «Кеннеди» на набережной Пасси (1978, А. Ремонде); префектура (1972, А. Вожанский) и ратуша (1974, Ж. Дарра) в Нантере. Аэропорт им. Ш. де Голля в Руаси-ан-Франс (1973, П. Андрё и др.). Нац. центр иск-ва и культуры им. Ж. Помпиду (1977, Р. Пиано, Р. Роджерс и др.). Жилые дома: Жауль в Нейи (1954—56, Ле Корбюзье), дом у сквера Моцар (1954, Мирабо и др.), дома на ул. Крульбарб (1958—60, Э. Альбер, Л. Буало, А. Лабурдет, инж. Сарже), на бульваре Мюрата (1965, Ж. Гинзберг), на ул. Пирене (1966, Р. Анжер, М. Хейман и др.), на набережной Пюто (1966, Ж. де Майи); жилой комплекс Эрар и дом на ул. Фландрии (1967, Р. Анже, П. Пуччинелли, М. Хейман, Л. Ведер); дома на ул. Реймс (1963—71, А. Биро, Ж. Фернье), на ул. Итали (с 1972, М. Новарина).

Инженерно-арх. сооружения: мосты — Пон-Нёф (1578—1604, Ж. Андруэ Дюсерсо и др.; перестроен в 1843—53), Корол. мост (1685—89, по проекту Ж. Ардуэна-Мансара); мосты — Искусств (1802—04), Остерлиц (1804—06, реконстр. в 1854—56, 1884—85). Виадук на южной автостраде (1960, А. Викарио), транспортные развязки Ла-Шапель, Баньоле и другие (1960-е гг.), мост Гарильяно через Сену (1964—66, братья Арсен-Анри), станции метро-экспресс (с 1970).

Фонтаны: Невинных (1547—49, П. Леско, скульптор Ж. Гужон), «Четыре времени года» на улице Гренель (1739—45, Э. Бушардон), Сен-Мишель (1860, Дюре). Пам.: маршалу Нею (бр., 1852—53, Ф. Рюд) на пл. Обсерватории, там же фонтан Обсерватории (1867—72, скульптор Ж. Б. Карпо), О. де Бальзаку (бр., 1893—97, установлен в 1939, О. *Роден*), В. Гюго (мр., 1886—1900, О. Роден), А. Мицкевичу (1909—25, Э. А. Бурдель); могила Неизвестного солдата под аркой Звезды (1921); мемориал Погибших в фашистских концлагерях на о-ве Сите (1961, арх. Ж. А. Пенгюссон); мемориал Мучеников Сопротивления на холме Мон-Валерьен (1960—61).

Лувр, осн. в 1791, открыт в 1793: богатейшая колл. вост., др.-егип., др.-греч., др.-рим. иск-ва, зап.-европ. живописи, скульптуры и графики 12—20 вв., декор.-прикл. иск-ва. **Музей импрессионизма** (в гал. Жё-де-Пом, административно подчинён Лувру), осн. в 1947: колл. произв. франц. худож.-импрессионистов. **Оранжерея** (в павильоне Оранжри сада Тюильри), осн. в 1965: выставочное помещение и постоянная экспозиция серии панно «Кувшинки» К. *Моне*. **Нац. центр иск-ва и культуры им. Ж. Помпиду,** осн. в 1975: включает Нац. м. совр. иск-ва, Центр пром. творчества, Ин-т исследования и координации акустики и музыки, Публичную б-ку информации. **Музей Клюни,** осн. в 1844: колл. антич., зап.-европ. ср.-век. и ренессансного иск-ва. **Музей Карнавале** (в отеле Карнавале), осн. в 1866: музей истории Парижа; колл. живописи и графики 16—18 вв., художеств. мебель. **Нац. м. памятников Франции** (во дворце Шайо), осн. в 1882: колл. воспроизведений, копий, макетов, фотографий, планов пам. изобразит. иск-ва Ф. с древности до 16 в. **Нац. м. совр. иск-ва** (ныне в составе Нац. центра иск-ва и культуры им. Ж. Помпиду), осн. в 1937: колл. совр. иск-ва Ф. **Нац. м. народного иск-ва,** осн. в 1937: этнографич. колл., костюмы, нар. иск-во, художеств. ремёсла. **Музей Малого дворца** (гор. м. изящных иск-в), осн. в 1902: колл. др.-егип., др.-греч., ср.-век. иск-ва, а также европ. иск-ва 16—19 вв. **Музей совр. иск-ва города П.,** осн. в 1750: колл. франц. иск-ва 20 в. **Музей декор. иск-в,** осн. в 1863: колл. декор.-прикл. иск-ва стран и народов мира 17—20 вв. **Музей истории Ф.,** осн. в 1867: колл. историч. документов. **Музей армии** (во Дворце инвалидов), осн. в 1670: колл. оружия, амуниции, флагов, диорам. **Музей костюма:** колл. франц. костюма 18 в. **Нац. м. керамики и фарфора,** осн. в 1824. **Музей планов и макетов** (во Дворце инвалидов), осн. в 1668: историко-художеств. колл., модели и макеты гор. укреплений, чертежи, планы. **Музей монет** (в отеле Монне), осн. в 1771: колл. монет, медалей от ср. веков до наших дней. **Музей человека** (во дворце Шайо), осн. в 1878: антропологич. музей, этнографич. колл. **Музей Почётного легиона и рыцарских орденов,** осн. в 1924: историко-художеств. колл. **Морской м.** (во дворце Шайо), осн. в 1837: макеты кораблей, чертежи, морские пейзажи 16—20 вв. **Музей Жакмар-Андре,** осн. в 1913: колл. европ. иск-ва. **Музей Ниссим-де-Камондо,** осн. в 1936: колл. европ. иск-ва, художественной мебели 18 в., кит. фарфора. **Музей Чернуски,** осн. в 1896: колл. кит. иск-ва. **Музей Коньяк-Же,** осн. в 1929: колл. изобразит. иск-ва 18 в. **Музей д'Энри,** осн. в 1903: колл. вост. иск-ва, художеств. мебели, керамики, ремесла. **Музей Гальера:** колл. совр. иск-ва, ремёсел; выставочное помещение. **Музей Гиме,** осн. в 1889: колл. иск-ва стран Ближнего и Дальнего Востока. **Музей иск-ва Африки и Океании:** колл. афр. иск-ва и иск-ва народов Океании. **Музей Мармоттан,** осн. в 1932: колл. европ. иск-ва 15—20 вв. **Музей Родена,** осн. в 1916: колл. произв. скульптора, а также его личная художеств. колл. **Музей Бурделя** (в его доме), осн. в 1949. **Музей Делакруа** (в его доме): колл. произв. художника, его мастерская. **Музей Гюстава Моро,** осн. в 1902: колл. произв. художника. **Музей Фредерика Массона,** осн. в 1936: историч. колл. документов эпохи Наполеона I. **Музей Нац. консерватории иск-в и ремёсел:** колл. декор.-прикл. иск-ва, ремёсел. **Кабинет медалей и древностей. Кабинет эстампов** (в Нац. б-ке): колл. старинных медалей, графики. **Музей Школы изящных иск-в:** колл. рис. Рафаэля, Микеланджело; иллюминированные рукописи. **Сокровищница собора Нотр-Дам** (в сакристии собора). **Музей двух мировых войн** (в Доме инвалидов): колл. плакатов, графики, живописи. **Музей Пикассо** (в квартале Маре).

Лит.: Аркин Д. Е., Париж. Архитектурные ансамбли города, М., 1937; Калитина Н. Н., Музеи Парижа. [Л.— М.], 1967; Пилявский В. И., Лейбошиц Н. Я., Париж, Л., 1968; Моруа А., Париж, М., 1970; Berty A., Topographie historique du vieux Paris, v. 1—6, P., 1866—97; Hoffbauer F., Carré Marigny aux Champs-Élysées. Livre explicatif du diorama de Paris à travers les âges, P., 1885; Champeaux A. M., Les monuments de Paris, P., 1887; Baedeker K., Paris, Lpz., 1900; его же, Paris and its environs, 20 ed., Lpz., 1937; Henard E., Études sur les transformations de Paris, [v. 1—8], P., 1903—09; Contet F., Les vieux hôtels de Paris, v. 1—21, P., 1908—37; Boinet A., Les édifices réligieux de Paris. Moyen âge et Renaissance, P., 1910; Bayet J., Les édifices réligieux de Paris: XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, P., 1910; Stein H., Le palais de Justice et la Sainte-Chapelle de Paris, P., 1927; Pachtère F.-G. de, Paris à l'époque gallo-romaine, P., 1912; Aubert M., Notre-Dame de Paris et sa place dans l'architecture au XII^e et XIV^e siècles, P., 1920; Hautecoeur L., L'histoire des châteaux du Louvre et des Tuileries, P., 1927; Dumolin M., Études de topographie parisienne, v. 1—3, P., 1931; Morizet A., Atlas des plans de Paris, P., 1932; его же, Du vieux Paris au Paris moderne, P., 1932; Poëte M., Une vie du cité, v. 1—3, P., 1924—32; Dumolin M., Outardel G., Les églises de France: Paris et la Seine, P., 1935; Lavedan P., Histoire de l'urbanisme. Renaissance et temps modernes, P., 1941; Pillement G., Les hôtels de Paris, v. 1—2, P., 1945; Réau L., Le rayonnement de Paris au XVIII^e siècle, P., 1946; Christ Y., Églises parisiennes actuelles et disparues, P., 1947; Huisman G., Pour comprendre les monuments de Paris, P., 1949; Boinet A., Les églises parisiennes. Moyen Âge et Renaissance, P., 1958; Bazin G., Le Louvre, P., 1960; Christ Y., Paris, P., 1961; Schein I., Paris construit, P., 1961; Huisman G., Poisson G., Les monuments de Paris, P., 1966; Beutler Ch., Paris und Versailles (Kunstführer), Stuttg., 1970; Chastel A., Paris, P., 1971; Merlin P., Vivre à Paris 1980, P., 1971; Hautecoeur L., Paris, v. 1—2, P., 1972; Paris-guide, P., [1972]; Champigneulle B., Paris. Architectures, sites et jardens, P., [1973]; Lagrange B., Paris, Rennes, 1976; Paris et sa région, P., 1976; Jaillot, Recherches critiques, historiques et topographiques sur la ville de Paris, v. 1—5, P., 1977.

ПЕРИГЁ (Périgueux) — г. в Юго-Зап. Ф., адм. центр деп. Дордонь, столица историч. обл. Перигор. Вырос на месте галло-рим. поселения Петрокарии (Petrocarii). Облик совр. П., живописно располож. на берегах р. Иль, сформирован двумя, слитыми вместе г.— галльского поселения и Пюи-Сен-Фрон (Puy-Saint-Front), возникшего между 5—9 вв. вокруг одноим. аббатства. Центр П. образован пл. Бюжо, Фрап и проспектом Алле-де-Турни (1750), на к-рый выходят префектура, гор. музей и б-ка. Здесь же два моста: Новый (1767) и Барри (1860). Остатки античного форума с базиликой. На С. от форума — руины круглого храма Тур де Везон (сохранились целла, полукруглый портик на высоком подиуме — выс. 27 *м*, диам. 20,7 *м*; 1 в. н. э.). Амфитеатр, укрепл. частично сохранившимися стенами (3 в.). **Собор Сен-Фрон** [после 1120—1150; перестроен в 1852—1901; 5-купольный, в плане равноконечный крест; перед входом — 4-этажная колокольня (выс. 60 *м*; на остатках т. н. Латинской ц. 10—11 вв.); клуатр — 12—15 вв.; перестроен в краеведч. м.]. Ц. Сент-Этьенн-де-ла-Сите (11—12 вв., частично перестроена после 1577; аркада сев. нефа — 1160); руины замка Барьер (укрепл. ср.-век. дом — 12—15 вв.; ниж. часть — остатки рим. укреплений). Романские (по ул. Фарж) и готико-ренессансные (по ул. Конститюсьон, Лиможанн, Эгиллери и др.) жилые дома. Руины готич. епископского дворца (ренессансный декор). Капелла Сен-Жан (1521). Отели: Абзак-де-Ладуз (15 в., готика), Тенан (1518, готика), Сальгурд (15—16 вв., ренессанс). Б. капелла августинцев (1615). Ратуша (в отеле 18 в.). Мед. центр Дюжарик-де-ла-Ривьер (1954).

Музей дю Перигор: историч. и археологич. колл., ср.-век. скульптура и живопись местной школы. **Музей нар. иск-ва** (в б. капелле августинцев).

Лит.: Roux J., La Basilique Saint-Front de Périgueux, Bordeaux, 1919; Barrière P., Vesunna Petrucoriorum, Périgueux, 1930; Guide de Périgueux, Bordeaux, 1957; Grenier A., Manuel d'archéologie gallo-romaine, P., 1958, p. 440, 670; Galet J.-L., Périgueux et ses châteaux, P., 1966.

ПУАТЬЁ (Poitiers; лат. Лимониум, Limonium, Пиктавиум, Pictavium) — г. в Зап. Ф., в историч. обл. Пуату. Расположен на р. Клен (бассейн Луары) у прохода между Центр. Франц. массивом и возвышенностью Гатин. Адм. центр деп. Вьенна. Один из древнейших г. Ф., осн. галлами. В 9—18 вв. гл. г. графства и пров. Пуату. Руины рим. амфитеатра. Фрагменты гор. укреплений 12—16 вв. Раннеср.-век. сооружение, т. н. Ипогей Мельбода, в пригороде Сен-Сатюрнен (конец 7 в.; склеп с саркофагами и раннеср.-век. рельефами); **баптистерий Сен-Жан** (ныне музей; 4 в., перестроен в 7 в. и 11 в.; в интерьере — росписи 12 в.). Церкви: романская Нотр-Дам-ла-Гранд (2-я четверть 12 в.; перестройки — 15—16 вв.; рельефы порталов — 11—12 вв.; в интерьере — росписи 12 в.; кам. скульпт. группа «Положение во гроб», 1550); Сент-Илер-ле-Гран (осн. до 6 в.; основное стр-во — 11—12 вв.; 3-нефная базилика с тремя куполами над ср. нефом; перестроена в 19 в.; романская колокольня в сев.-зап. углу трансепта — 1040; в интерьере — скульпт. декор конца 11 в. и фрески 12 в.); рядом с церковью — дом настоятеля (ок. 1517; готика, итал. арх. декор); готич. ц. Сен-Поршер (11—16 вв.; портал колокольни — конец 11 в.; в интерьере — резной скульпт. алтарь, 17—18 вв.); Сен-Жан-де-Монтьернёф (осн. в 1096; фасад и своды обновлялись в 1644; ажурный готич. фонарь над хором — 14 в.); Сент-Радгонд (осн. в 6 в.; в 1083 и после пристроены крипта, колокольня и хор с тремя капеллами; освящена в 1099; гл. неф — 13—14 вв.; портал — «пламенеющая готика», 15 в.); **собор Сен-Пьер** (1162—1271; местный вариант романского стиля; 3-нефный, с двумя трансептами, зальный; фасад с тремя скульпт. порталами — 14—15 вв.; на тимпанах порталов рельефные изображения «Страшного суда», «Коронования Богоматери» и сцены из жизни св. Фомы; башни — 14—15 вв.; витражи — сцены из Ветхого и Нового заветов, распятие — конец 12 в.; витражные медальоны — нач. 13 в.; кресла капитула в хоре — 13 в.; орган— 18 в.). Иезуитская капелла (1608—13; монумент. барочный алтарь — 1615, Л. Фенсон). Дворец юстиции (в б. герцогском дворце; фрагменты галло-римских стен; разрушен англичанами в 1345; сохранился большой зал конца 12—13 вв. с аркатурой на стенах, одна из к-рых заменена двумя большими витражными окнами в конце 14 в.; перестроен между 1384—88, Ги из Даммартена; в рамах окон статуи Жана Беррийского, Карла VI, Изабеллы Баварской, Жана Булонского и др.; донжон — 12 в., перестроен в 1386—95, Ги из Даммартена). Зал б. ун-та (ныне музей; 15 в.). Многочисл. отели 15—18 вв., в т. ч.: Фюме («пламенеющая готика»), Бертло (1529), Жана дю Мулен (16—17 вв.), Акитен (б. Мальтийского ордена, 16—18 вв.), Жана Бос (1554, ренессанс). Ст. мост Жубер (12 в., перестроен в 15—16 вв.). Дворец правосудия (19 в.). Префектура (1865—70). Ратуша (1869—76, неоренессанс). Спортивный зал (1971, Р. Дюи).

Музей изящных иск-в (в здании ратуши): колл. античной и ср.-век. скульптуры, живописи и декор.-прикл. иск-ва. **Музей Рюпер де Шьевр** (во дворце 18 в., портал — 1671, перенесённый из августинской ц. в 1895): колл. зап.-европ. живописи, рис. и графики, декор.-прикл. иск-ва. **Музей Магистрата:** археологич. колл. **Ун-тская б-ка:** колл. рукописей 8—16 вв. **Музей в баптистерии Сен-Жан:** колл. меровингского иск-ва.

Лит.: Magne L., Le palais de Justice de Poitiers, P., 1904; Labbé de la Mauvinière H., Poitiers et Angoulême, P., 1908; Maillard E., Les sculptures de la cathédrale Saint-Pièrre de Poitiers, Poitiers, 1921; Brothier de Rollière R., Nouveau guide du voyageur à Poitiers et histoire des rues de Poitiers, P., 1907; Crozet R., L'art roman en Poitou, P., 1948; eroже, Poitiers, P., 1948; Labande-Mailfert Y., Poitou roman, P., 1958; Claude D., Topographie und Verfassung der Städte Bourges und Poitiers, Lübeck — Hamburg, 1960; Crozet P., Poitiers, P., [196—]; Varona E. A. de, Poitiers, Poitiers, 1967; Le Roux H., Dictionnaire de Poitiers, ville d'art et d'histoire, Poitiers, 1976.

РЕЙМС (Reims) — г. в Сев.-Вост. Ф., в историч. обл. Шампань, в деп. Марна. Вырос на месте поселения кельт. племени ремов; позднее центр рим. пров. Бельгика — Дурокорторум (Durocortorum), позже — Ремы (Remi). В конце 5 в. завоёван франками. Место коронации франц. королей. В 1139 получил права коммуны. В ср. века торговый и ярмарочный центр. Сильно разрушен в годы 1-й мировой войны 1914—18, восстановлен в 1920-е гг. Др.-рим. арка Марса (2 в.) и руины античного форума. Романское **аббатство Сен-Реми** (нач. 11 в.; неф, капеллы, трансепт церкви — нач. 11 в.; готич. своды, хор с обходом и венцом капелл — 1162—90; значит. перестроено в 16 в.; решётка вокруг гробницы св. Ремигия — 1656; в интерьере — витражи 12—13 вв., реставрированы в 1958; в одном из мон. зданий 12 в.— историч. музей). Готич. **собор Нотр-Дам** (1211—1311; хор и венец капелл — 1211—31, Жан из Орбе; трансепт, гл. неф с трифорием и боковые нефы — 1241, Жан Ле Лу; проект фасада — 1247—55, Гоше из Реймса; неф и фасад — 1255—90, Бернар из Суассона; фасад закончен в 1290—1311, Робер из Куси; три готич. скульпт. портала зап. фасада с композициями «Благовещение», «Принесение во храм», «Посещение Марией Елизаветы», «Распятие», «Коронование Богоматери», «Страшный суд», фигуры святых и ангелов, в т. ч. улыбающийся ангел, наз. «Улыбка Реймса»; на сев. фасаде — порталы с композициями «Страшного суда», сценами из жизни Богоматери, св. Ремигия, статуями Адама и Евы, пророков; на

портале юж. фасада—статуи Церкви и Синагоги; в интерьере — романская и готич. пластика, витражи 13 в.; в сокровищнице собора — золотой потир св. Ремигия, 13 в., и реликварий «Св. терние», 1458; органы 17 и 18 вв.). Ц. Сен-Жак (около 1190— 16 в.). Многочисл. жилые дома 13—18 вв., в т. ч.: «Дом музыканта» (13 в., разрушен в период 1-й мировой войны; скульптура фасада — в Музее изящных иск-в); отели — Ле-Вержёр (ныне Музей старого Реймса; 13 в.— 1512), Сен-Жан-де-ла-Саль (1651—1719), Ферм и Понсарден (оба 18 в.). Б. архиепископский дворец (пострадал от пожара в 1914, реставрирован; осн. стр-во — 17 в.; зал дю-То — 15 в.; 2-этажная капелла — 13 в.). Ратуша (1627, Ж. Бономм, перестроена после 1918; монумент. классицистич. фасад со статуей Людовика XIII). Иезуитский коллеж (ныне больница; нач. 17 в.). Корол. пл. (1756, по планам Ж. Г. Лежандра) со статуей Людовика XV в центре (1756—66, Ж. Б. *Пигаль*), а также ансамбль, окруж. аркадами пл. Друэ д'Эрлон (18 в., восстановлена после разрушений 1914—18). Парижские ворота (1774). Дворец правосудия (1846). Театр (1872). Муницип. б-ка (1930, осн. Карнеги; собр. каролингских и романских рукописей). Ф-т естеств. наук ун-та (1963, М. Лодс); центр водного спорта (1966, Ж. Дондель, Р. Дюи, Ж. Эрб). Дом культуры (1967, Ж. Ле Кутёр, Д. Слоан), торг. центр (1969, К. Паран), ф-ты права и литературы (1973, А. Дюбар и др.), гостиница Франтель (1978, Ж. Л. Рубер).

Музей изящных иск-в (в б. аббатстве Сен-Дени), осн. в 1795: колл. флам. гобеленов 15—16 вв., живопись и скульптура франц. школы, зап.-европ. живопись 16—20 вв. **Музей старого Реймса**: историч. колл. **Музей сокровищ Реймса** (в аббатстве Сен-Реми), осн. в 1950: археологич. колл., ср.-век. иск-во.

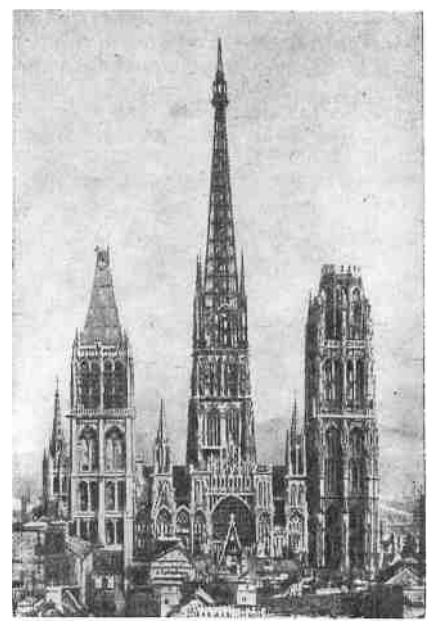
Лит.: Недошивин Г. А., Реймский собор, М.— Л., 1946; Moreau-Nélaton E., La cathédrale de Reims, P., 1915; Mayor J., Reims, la cathédrale, P., 1915; Brehier L., La cathédrale de Reims, P., 1916; Ferron P., Reims, ville des sacrés à travers les âges, Reims, 1957; Lefrançois-Pillon L., Les sculpteurs de Reims, P., 1928; Legrand M., Reims et ses environs, Grenoble, 1932; Demaison L., Cathédrale de Reims, P., 1954; Hollande M., Trésors de Reims, P., 1961; Reinhardt H., La cathédrale de Reims, P., 1963; Hinkle W. M., The portal of the Saints of Reims cathedral, N. Y., 1965; Crouvezier G., Reims au cours des siècles, P., 1971.

РЕННН (Rennes; лат. Кондате, Condate) — г. в Сев.-Зап. Ф., в историч. обл. Бретань. Адм. центр деп. Иль и Вилен. В древности поселение галльского племени редонов, затем рим. муниципий. С 874 столица графства Реннского, с 996 — герцогства Бретань. После присоединения к Ф., с 1551, место пребывания бретонского парламента. Сильно пострадал во время пожара в 1720, после к-рого центр Р. полностью перестроен по регул. плану Робелена: была спрямлена сеть ул., организов. двумя смежными пл.— Людовика XIV и Людовика XV (1723—25, Ж. Габриель V). Р-н к югу от р. Вилен перестроен после разрушительных бомбардировок 1943—44. Романско-готич. ц. Нотр-Дам (или Сен-Мелен; начата в 11 в., осн. стр-во — 14—17 вв.; классицистич. фасад с трёхэтажной башней — 1672—76; клуатр мон. Сен-Мелен — 1683). Церкви: Сен-Жермен (15—16 вв.; клуатр — 1551); Сен-Туссен (б. иезуитская капелла; 1624—51, классицизм); Сент-Этьенн (б. капелла августинского мон., 1700); Сен-Совёр (1703—28; на фасаде портик дорич. ордера; в интерьере — витражи, 18—20 вв.). Собор Сен-Пьер (фасад — 1541—1703; осн. стр-во — 1811—1841; отделка интерьера — 1863—84; резной алтарь работы нем. мастеров — 18 в.). Вокруг собора — жилая застройка 15—18 вв., в т. ч. дома 15—16 вв. на ул. Псалет, Сен-Гийом; 16—18 вв.— на ул. Дам и Шапитр, на пл. Лис. Парк Табор (17 в.). Дворец правосудия (б. бретонский парламент; 1618—54, С. де Брос; отделка помещений — 17—18 вв.; плафонная живопись Ж. Б. Жувене, 1634, и Н. Куапеля; Большая палата — 1660; дер. потолок с росписью Ж. Б. Жувене и Н. Куапеля; здесь же гобелены с эпизодами из истории Бретани, 20 в.). Архиепископский дворец (ныне ф-т права; 1670, расширен в 1770). Префектура (в отеле Корнюлье, 1715). Ратуша (1734—62, Ж. А. *Габриель*). Театр (1856). Дом призрения (1858). Торговая палата (1886—1930, неоклассицизм). Дом Радио (1955—57, Ж. Карлю, М. Жоли); ун-т (нач. 1960-х гг., Л. Арретш). Жилой р-н Ренн-Гро-Шен (с 1963, Ж. Карре) с торговым центром (1970, Ж. Карре, Ж. М. Легран, Ж. Рабинель) и жилыми домами башенного типа «Лез-Оризон» (1971, Ж. Майоль).

Дворец музеев (в здании старого ун-та, 1849—55). **Музей изящных иск-в**, осн. в 1799: колл. зап.-европ. живописи 15—20 вв., скульптура; здесь же **Музей археологии:** колл. этрусского иск-ва, галло-рим. древностей. **Музей Бретани**, осн. в 1960: археологич. и историч. колл.

Лит.: Bigot M., Rennes à travers les âges, Rennes, 1928; Bourde de la Rogkrie H., Le Parlement de Rennes, Rennes, 1930; Banéat P., Le vieux Rennes, P., 1926; Bataille R., Rennes, Angers, 1954; Buffet H.-F., Rennes, ville d'art et d'histoire, Rennes, 1967; Ducrest de Villeneuve E. et Maillet D., Histoire de Rennes, Marseille, 1975; Pape L., Rennes, Rennes, 1976.

РУА́Н (Rouen) — г. и порт в Сев. Ф., в низовьях р. Сена. Адм. центр деп. Приморская Сена. Возник на месте др. галльского поселения. В 1 в. до н. э. завоёван Римом (известен как Ротомагус, Rotomagus), в конце 5 в. н. э. — франками. В 911—996 столица герцогства Нормандия. В 1150 добился самоуправления. Сильно разрушен во время 2-й мировой войны 1939—1945. В «Старом г.» (на правом берегу Сены) центр сохранил ср.-век. облик. На правом берегу — пригород Сен-Север. Осн. сооружения «Старого г.» (ныне в форме вытянутого эллипса, окруж. широким кольцом бульваров) с относительно регул. планировкой (возможно, следующей др.-рим. городу) сгруппированы вокруг Ст. рынка, Соборной пл., пл. Ратуши и Дворца правосудия. **Собор Нотр-Дам** (на месте церкви 4 в.; романская ц. — освящена в 1063, с криптой; достройки 1145, сгорела в 1200; осн. стр-во — с 1210 — 16 в.; существенно реставрирован после разрушения в 1944 — до 1955;



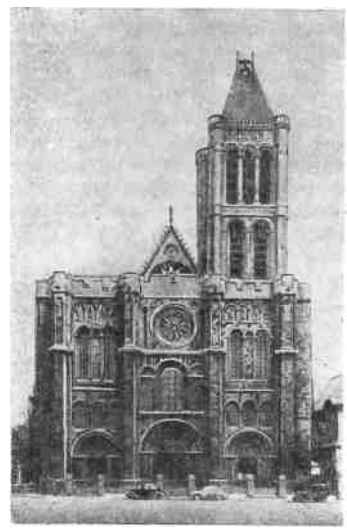
Руан. Собор Нотр-Дам. 1210—16 в. Западный фасад.

3-нефная базилика с 3-нефным трансептом и хором; башня Сен-Ромен — 2-я пол. 12 в., верхний ярус — 15 в.; башня Тур-де-Бёр — 1485—1507; башня над средокрестием — 13 в., перестроена в 16 в.; шпиль — выс. 156 *м*, 1877; скульпт. декор завершён в 1509; боковые порталы с готич. скульптурой — конец 13 в.; юж. портал с библейскими сценами и сценами «Страстей христовых»; сев. портал — со «Страшным судом» и медальонами с изображениями книжников; перед ним — т. н. двор Книжников, 13—15 вв.; капелла Богоматери — 14 в., с гробницей кардиналов Амбуазских, начата в 1520, Пьер из Обо, и гробницей семьи Брезе, сер. 16 в., приписывается Н. Кенелю и Ж. *Гужону*; витражи — 12 в., 14—15 вв.; дер. сидения — 15 в.); аббатская готич. **ц. Сент-Уан** (хор с большими окнами — 1318—39; стр-во завершено к 1536; портал Мармузе со скульпт. тимпаном — 14 в.; центр. башня в стиле «пламенеющей готики» завершена т. н. «нормандской короной» — 1490—1515; фасад перестроен в 1846—51; витражи — 1320—16 в., частично выполнены А. де Нимегом и А. ван Ортом; клуатр, 15 в.). Готич. **ц. Сен-Маклу** (1434—70, окончена в 1570; по плану П. Робена; «пламенеющая готика»; орган — 1521, Ж. Гужон; над алтарём — рокайльный нимб, 1757; кладбище с дер. гал.— 1526—1640). Церкви: Сен-Годар (15 в., ренессансная башня; витражи — 16 в., работы семьи Лепренс и А. де Нимег), Сен-Вивьен (15 в.), Сен-Патрис (ок. 1535; витражи — 16 в.— 1766), Сент-Ромен (1676—1730, классицизм; башня — 19 в.), Сен-Мадлен (1761—67, классицизм), Сен-Жерве (19 в., крипта периода Каролингов), Сен-Жан (нач. 14 —нач. 16 вв., достроена в 19 в.), Сен-Венсан (15—16 вв.; витражи — 16 в., семья Лепренс). Башни: Жанны д'Арк (донжон замка — 1204, Ф. Аугустус; фрагменты стен), Больших часов (ренессансный павильон с аркой — 1527, и часами — 1447; примыкает к гор. башне, 1398; рокайльный фонтан и арх. декор — 1732) и Сент-Андре (часть одноим. церкви, 16 в.). Ср.-век. и ренессансная застройка 13—15 вв. по ул. Мальпалю, Дамьетт, О-де-Робек и др. (т. н. город-музей), в т. ч. отели: Буртерульд (1501—37; гал. с рельефами на историч. темы, 1520—30; ренессанс), Сенневиль, Нокевиль (оба — 17 в.), дер. дома 16 в. Дворец правосудия (1499—1509, «пламенеющая готика»; фасад курдонёра — 1508—1509; сев. крыло разрушено в 1944, восстановлено в 1960-е гг.; юж. крыло — сер. 16 в., перестроено в 1842—52). Архиепископский дворец (15—16 вв., перестроен в 18 в.). Бюро финансов (1509, Р. Леру). Ратуша (в крыле б. аббатства Сент-Уан; 1750, Ж. П. Дефранс). Эдикула Ла-Фьерт, или капелла Сен-Ромен (1542—43; часть уничтож. в 1944 кварталов). Фасад Палаты счетов (1525—40, разрушена). Гал. бойни, т. н. Этр-де-Сен-Маклу (16 —17 вв.). Дом призрения (18 в.). Гор. театр (1962). Доки (1951, Ж. Фаэтон, Ж. Ремонде и др.).

Музей изящных иск-в и керамики (в 1850—60 Дворец иск-в), осн. в 1809: колл. зап.-европ. живописи 15—20 вв. и керамики. **Музей Ле Сек де Турнель**, осн. в 1920: колл. декор.-прикл. и нар. иск-ва, гл. обр. изделий из металла. **Музей древностей**, осн. в 1831: колл. галло-рим. иск-ва, мозаика, предметы обихода и утвари ср. веков. **Колл. колоколов** в башне Больших часов.

Лит.: Deville A., Tombeaux de la cathédrale de Rouen, 3 éd., P., 1881; Dubosc G., Rouen monumental aux XVII[e] et XVIII[e] siècle, P., 1897; Enlart C., Rouen, P., 1910; Lefrançois-Pillon L., Les portails latéraux de la cathédrale de Rouen, P., 1907; Delabarre E., Boulanger M., Vieux hôtels de Rouen des XVII[e] et XVIII[e] siècles, P., 1909; Loisete A., La cathédrale de Rouen, P., 1913; Ritter G., Les vitraux de la cathédrale de Rouen, Cognac, 1926; Masson A., Lafond J., L'église abbatiale de Saint-Ouen de Rouen, P., 1927; Maurois A., Rouen, P., 1929; Delarue-Mardrus L., Rouen, Rouen, 1935; Naillon E., Les églises de Rouen, v. 1—5, Rouen, 1937; Chirol P., Rouen, P., 1949; Lanfry G., La cathédrale de Rouen, Rouen, 1957; Gaspierini A., Rouen, P., 1964; Rosenberg P., Rouen, musée des beaux-arts, P., 1966; Stadtkern Rouens, Münch.— W.— B., 1973; Rouen, official guide. Nouv. éd., Rouen, 1975; Farin F., Histoire de la ville de Rouen, v. 1—2, Marseille, 1976.

СЕН-ДЕНИ (Saint-Denis; лат. Катуллианум, Catullianum) — г. в деп. Сен-Сен-Дени, сев. пригород Парижа, расположен на р. Сена. Осн. при одноим. аббатстве в 7 в. Раскопками 1957 открыты под церковью аббатства Сен-Дени галло-рим. и раннехристианский некрополь и ораторий периода Меровингов, расширенный при Пипине Коротком. **Ц. аббатства Сен-Дени**, оказавшая решающее воздействие на развитие готич. зодчества [ок. 1137—44, с сер. 13 в.— Пьер из Монтрёя и др.; нартекс — 1140; крипта, хор, венец капелл — 1144; в 18 в. были перестроены три зап. портала, первонач. облик к-рых напоминал корол. портал собора Нотр-Дам в *Шартре*; из двух башен фасада сохранилась только юж.; усыпальница франц. королей с 13 в.; в интерьере — надгробия — Филиппа Смелого (1301), Карла V (А. Боневё), Карла VI и Изабеллы Баварской (П. де Тюри), Франциска I и его семьи (П. Бонтан и Ф. *Делорм*), Генриха II и Екатерины Медичи (Ж. *Пилон* по рис. Ф. Приматиччо); витражи — конец 12 в.], здание аббатства (перестроено в 18 в., Р. де Кот, Г. де Ла Трамбле, при участии Ж. А. *Габриеля*; двор с классицистич. аркадой, монументальными лестничными маршами, сварными металлич. перилами). Церкви — Фюнерай-де-Бурбон (нач. 17 в., Ф. *Мансар*), Сен-Дени-де-Лестре (1864—67, Э. Э. *Виолле-ле-Дюк*). Совр. жилые комплексы, возведённые в 1946—62 арх. А. *Люрса*: Поль-Ланжевен (1946—54), Поль-Элюар (1952—58), Пьер-Семар (1959—61), Колонель-Фабьен (1952—62). Банк (нач. 1960-х гг., Б. Лотелье, Ц. и Г. Робен). Лаборатория спец. экспериментальных работ (1959—60, И. Роа).



Сен-Дени. Церковь аббатства Сен-Дени. Около 1137—44. Западный фасад, перестроен в 18—19 вв.

Муницип. м. истории и иск-ва, осн. в 1902: колл. романско-готич. иск-ва, зап.-европ. живописи 19—20 вв. **Музей-б-ка:** документы истории аббатства и г., иллюминированные рукописи.

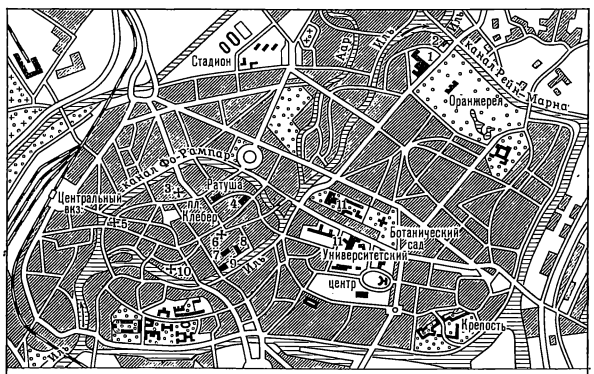
Лит.: Vitry P., Brière G., L'église abbatiale de Saint-Denis et ses tombeaux, P., 1924; Crosby S. M., The Abbey of Saint-Denis. 475—1122, v. 1, New-Haven, 1942; Panofsky E. (ed. and transl.), Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its treasures, Princeton, 1946; Formigé J., Les fouilles de Saint-Denis, P., 1960; его же, L'Abbaye royale de Saint-Denis, P., 1960; Thonet V., Saint-Denis, P., 1964.

СЕН-РЕМИ, ныне Сен-Реми-дю-Прованс (Saint-Rémy; Saint-Rémy-du-Provence) — г. в Юж. Ф., в историч. обл. Прованс, в деп. Буш-дю-Рон, в устье р. Рона. Руины древнего г. Гланум (Glanum) обнаружены археологич. раскопками южнее совр. г., на дороге к Альпам (в 22 *км* от С.-Р.). Сохранилась юж. часть античного г., принадлежащая к трём хронологич.

периодам (4—2 вв. до н. э., 2—1 вв. до н. э., 1 в. до н. э.— 4 в. н. э.). К первым двум периодам относятся дома с перистилями, к третьему — пам. галло-рим. времени: дома, улицы, термы, большая эспланада с портиками, подиумы двух храмов, театр, многочисл. богато декориров. арх. фрагменты, святилища Весны, Геркулеса и др. По дороге к совр. С.-Р. два античных пам., назв. «Антик»: арка (2-я пол. 1 в. до н. э.), украшенная сценами триумфа, и 3-ярусный мавзолей, принадлежавший семье Юлиев, с батальными рельефными сценами (конец 1 в. до н. э.). Ц. Сен-Поль-де-Мозоль (3-нефная романская базилика с 2-этажной колокольней, увенч. кам. шпилем; клуатр и дом приора — 12—13 вв.; фасад перестроен в 17 в., классицизм).

Музей Альп (в отеле Мистраль-де-Мондрагон, ок. 1550): колл. нар. иск-ва и ремёсел Прованса. **Археологич. центр** (в отеле Сад, 15—16 вв.): богатая колл. античной скульптуры, галло-рим. рукописи, многочисл. предметы домашнего обихода. **Музей ван Гога.**

Лит.: Leroy E., Saint-Paul-de-Mausole à Saint-Rémy-de-Provence, Saint-Rémy, 1948; Mauron M., Saint-Rémy-de Provence et les Alpilles, P., 1960; Rolland H., Glanum. Saint-Rémy-de Provence, P., 1960; его же, Saint-Rémy de Provence, Marseille, 1977.



СТРАСБУР
1:55 000

1 Здание Европейского совета
2 Европейский совет прав человека
3 Церковь Сен-Пьер-ле-Жён
4 Епископский дворец
5 Церковь Сен-Пьер-ле-Вьё
6 Собор Нотр-Дам
7 Музей „Эвр Нотр-Дам"
8 Дворец Роанов (Музей изящных искусств, археологии и декоративного искусства)
9 Исторический музей
10 Церковь Сен-Тома
11 Страсбурский университет

СТРАСБУ́Р, Страсбург (Strasbourg) — г. в Вост. Ф., историч. столица Эльзаса, адм. центр деп. Нижний Рейн. Живописно расположен на р. Иль, в р-не впадения её в Рейн, и на каналах Рейн — Рона, Рейн — Марна. Возник на месте кельт. поселения, после завоевания к-рого римлянами (сер. 1 в. до н. э.) был основан в правление императора Августа (27 до н. э. — 14 н. э.) укрепл. лагерь Аргенторатум (Argentoratum). Назв. С. (Strateburgum) — с 6 в. С 925 входил в состав королевства Германия. С 1262 вольный имперский город. В конце 15—16 вв. один из гл. центров европ. гуманизма. В 16 в. один из центров Реформации. В 1681 вошёл в состав Ф. В 1871—1919 в составе Германии. Руины рим. стен с круглыми башнями(3 в.). Позднеготич. **собор Нотр-Дам** (11—16 вв.; крипта — 11 в.; осн. стр-во — с конца 12 в.; неф закончен в конце 13 в.; с 1284 работами руководил Эрвин из Штейнбаха; позднероманский хор — 1176—1250; готич. неф — 1250—75; фасад завершён в 1388; сев. башня надстроена между 1399—1419, Ульрих из Энсингена, венчающий шпиль работы И. Хюльца, установлен в 1439; капелла Сент-Катрин, пристроена в 1331—49; остальные капеллы добавлены в 15—16 вв.; богатое скульптурное убранство двойных порталов южного трансепта — ок. 1235, трёх порталов гл. фасада — ок. 1275, сакристии сев. трансепта— 1495—1505, «пламенеющая готика»; в интерьере — витражи, 12—14 вв.; проповедническая кафедра — 1485, Х. Хаммер; орган — 1489; купель — 1453; астрономические часы — 1571; серия шпалер со сценами из жизни Марии—нач. 17 в.). Церкви: Сен-Пьер-ле-Жён (1250—1320; окончена в 15 в.; романская колокольня); Сен-Тома (нач. 1273 — 14 в., зальная, с большим трансептом; в интерьере — гробница Мориса Саксонского, мрамор, 1753—76, Ж. Б. *Пигаль*); Сен-Гюйом (1300—06, 1485; дер. перекрытие гл. нефа и хора; витражи — 14—15 вв.); Сен-Пьер-ле-Вьё (1381—1400; хор — 1455—75); Сент-Мадлен (1478—85; поздняя готика); Сен-Никола (1381 — 16 в.); Сен-Луи (ок. 1700, дер. свод в готич. стиле); доминиканская ц. (1254—60; неф — 1307; новая ц.— 1873—76). Жилая застройка 14—17 вв. на набережных Птит-Франс (рядом с крытым мостом 14 в.), Сен-Никола, Бателье, по ул. Бэн-о-Плант, Фиквиллер, у Свиного рынка и др. (дом Каммерцель, 1589). Жилые кварталы 18 в. на ул. Брюле и пл. Бролье. Классицистич. особняки, в т. ч. отель Дё-Пон (18 в.), префектура (1730). Здание б. таможни (14 и 15 вв., разрушена в 1944, восстановлена), Дом стр-ва собора (14—16 вв.); Дом торговли (1585); б. бойня (1588); гостиница «Корбо» (16 в.). Епископский дворец (1722—28, А. Лагардель). Ратуша (1730—36, Ж. Массоль, рокайльный фасад). Дворец Роанов (1730—42, Ж. Массоль, по планам Р. де Кота; ныне Музей изящных иск-в, археологии, декор. иск-ва). Зда-

Страсбур. Собор Нотр-Дам. 11—16 вв. Западный фасад.

Страсбур. Застройка набережной Птит-Франс. 14—17 вв.

ние «Обет» (1767—1770, Ж. Блондель; сгорело в 1870, ныне восстановлено). Парки: Контад (1746) и Оранжереи. Ун-т (1884). Дворец Рейна (1889). Здания: Европ. совета (1950—55, Б. Монье), Европ. совета прав человека (1966, Б. Монье и Ж. Априль), Европ. центра строит. документации (1967, Ж. П. Брест и др.). Дом Мира (1961, на фасаде — мозаика Ж. *Люрса*). Жилой комплекс «Сите Роттердам» (1952, Э. Бодуэн и др.) и жилой р-н Эспланада (с 1968).

Музей изящных иск-в, археологии, декор. иск-ва (большие аппартаменты кардиналов во дворце Роанов): колл. зап.-европ. живописи 14—20 вв., декор.-прикл., кельт. и рим. иск-ва. **Истории. м.** (в здании б. бойни), основан в 1920. **Музей Эльзаса** (в жилом доме 17 в.): колл. народного иск-ва, ремёсел и керамики. **Музей «Эвр Нотр-Дам»:** колл. эльзасской скульптуры и живописи.

Лит.: Welschinger H., Strasbourg, P., 1905; Delahache G., La cathédrale de Strasbourg, P., 1910; Dehio G., Das Strassburger Münster, Münch., 1922; Schmitt O., Gotische Skulpturen des Strassburger Münsters, Bd 1—2, Frankf./M., 1924; Jantzen H., Das Munster zu Strassburg, Burg, 1933; Walter J., La cathédrale de Strasbourg, P., 1934; Hatt J., La vie strasbourgeoise il y a 300 ans, Strasb., 1947; Beyer V., Strasbourg, P., 1949; Delahache G., Strasbourg, P., 1949; Hatt J., Strasbourg au temps des Romains, Strasb., 1953; Hang H. [e. a.], La cathédrale de Strasbourg, P., 1957; Ahnne P., Beyer V., Vitraux de la cathédrale de Strasbourg, Strasb., 1960; Heitz R., Strasbourg, P., 1961; Dollinger Ph., Strasbourg, du passé au présent, Strasb., 1962; Sauerländer W., Von Sens bis Strassburg, B., 1966; Beyer V., Das Strassburger Münster. Glasmalereien einer bedeutenden Kirche, Augsburg, 1969; Recht R., Das Strassburger Münster, Stuttg., 1971; Reinhardt H., La cathédrale de Strasbourg, P., 1972; Ritleng G., Souvenirs d'un vieux Strasbourgeois, Strasb., 1973; Staub A., A la découverte de Strasbourg, Strasb., 1975; Wackenheim Ch., Les evêques de Strasbourg, témoins de leur temps, Strasb., 1976.

СУАССО́Н (Soissons) — г. в Сев.-Вост. Ф., в историч. обл. Пикардии, в деп. Эна. Расположен на р. Эна. Осн. как галло-рим. поселение Августа Суэссионум (лат. Augusta Suessionum). С 290 епископство. Сильно разрушен в 1914—18. Руины рим. укреплений периода поздней империи. Аббатства: **Сен-Медар** (осн. в 560, руины крипты — 9 в., место погребения королей династии Меровингов; зал капитула, ныне капелла,— 13 в., реставрирована в 17 в.); Сен-Леже (ц. Сен-Леже, вост. часть с трифорием — 13 в.; гл. неф перестроен в 16 в.; юж. портал — 14 в.; однобашенный фасад — 17 в.; клуатр и зал капитула — 13 в.); Сен-Жан-де-Винь (сохранился фасад с 3 порталами и розой — конец 13—14 вв.; башни фасада, увенч. шпилями,— 15—16 вв.; 2-нефная трапезная — 13 в.; клуатр со скульпт. декором — 14 в.; малый клуатр — ренессанс). Собор Сен-Жерве-э-Сен-Проте (12—13 вв.; неф с трифорием, юж. трансепт — 1177; хор — 1212; фасад с 2 башнями — окончен в 18 в.; портал сев. трансепта — 14 в.; витражи — 13—14 вв.; в хоре — «Поклонение волхвов» П. П. Рубенса, см. *Бельгия*). Ц. Сен-Пьер-о-Парви (12 в.; сохранился фасад и часть нефа). Ратуша (б. интендантство, 18 в.).

Муницип. м. (в аббатстве Сен-Леже), осн. в 1857: колл. галло-рим. и ср.-век. иск-ва; зап.-европ. живопись 17—20 вв.

Лит.: Doyen H., Guide du visiteur de la cathédrale de Soissons, 4 ed., Soissons, 1958; его же, Soissons, ses abbayes, sa cathédrale, son musée, ses jardins, son parc, Soissons, 1959; Martin H. et Jacob P., Histoire de Soissons, Marseille, 1976.

ТРУА́ (Troyes) — г. в Центр. Ф., в историч. обл. Шампань. Адм. центр деп. Об. Расположен на р. Сена. Осн. как галло-рим. поселение. Сильно разрушен в 1944. Сохранились ср.-век. узкие улочки, дер. застройка 16—17 вв. Художеств. центр позднего средневековья. Ц. **Сент-Мадлен** (3-нефная базилика с трифорием и трансептом — ок. 1200; гал. хора — 1495; кам. ограда хора, украш. скульпт. декором,— 1508—17, Ж. Гельд; фасад с башней — 16—17 вв.; в интерьере — витражи, 16 в.; статуя св. Марфы — нач. 16 в.); собор Сен-Пьер-э-Сен-Поль [1206—17 в.; хор с трифорием, боковые нефы, гал. и радиальный венец капелл, трансепт — 14 в.; фасад с 3 порталами — 1507, М. Шамбиж; сев. башня окончена в 1640; юж. башня не завершена; витражи — в хоре, 13—16 вв., в капеллах гл. нефа — 14—17 вв.; витраж («Мистическая давильня», 1640, Л. Гонтье)]. Церкви: Сент-Юрбен (1262—66, Ж. Ланглуа, готика; в тимпане гл. вост. портала композиция «Страшный суд» — кам., 14 в.; витражи — конец 13—14 вв.; фасад завершён в 20 в.); Сен-Жан-о-Марше (13—17 вв.; 3-нефная базилика, большой хор с прямоуг. гал.— 16 в.; в интерьере — скульпт. группа местной школы «Встреча Марии и Елизаветы» — 16 в.; барочный алтарь — 1692, скульптор Ф. *Жирардон*, живописец П. *Миньяр*); Сен-Низье (ок. 1510—75; крытая гал. с тремя многоуг. капеллами; витражи — 16 в.; юж. портал — 1531, «пламенеющая готика»; сев. портал — 1548, ренессанс); Сен-Панталеон (1517—1672; поздняя готика, ренессанс; классицистич. портал — 1-я пол. 18 в.; в интерьере — богатое скульпт. убранство); Сен-Никола (1526—94, Жирар I и Ж. Фольшо; юж. портал — 1540, ренессанс; в зап. гал.— многочисл. скульптура, в т. ч.— «Христос у колонны», итал. школа; на окнах — живопись гризайлью, 16 в.); Сен-Мартен-эс-Винь (начата в конце 16 в.; портал в «стиле школы Фонтенбло»; витражи — 16—17 вв.; часть из них — Л. Гонтье); Сен-Реми (14—16 вв., колокольня — 1386, позднее перестроена); Сен-Савен (16 в.; в интерьере — дер. скульптура 16 в.). Жилая кам. и дер. застройка 15—17 вв. по ул. Гамбе, Роже-Салангро, Шанпо, де-Ша, на пл. Сен-Низье и др. Отели: Волюизан (ныне Музей Труа и Шампани; ок. 1550; на фасаде — кирп. декор), Моруа (ок. 1560), д'Элексьон, Бушера, Маризи, Шаплен — все 16 в. Ратуша (1624—70, закончена П. Катаром). Госпиталь (1702—55, капелла — 1759; готич. зал). Здания аббатств Нотр-Дам-о-Ноне (ныне префектура) и Сен-Лу (оба — 18 в.). Молочный центр (1960-е гг., К. Паран), ф-ка скобяных товаров (1960-е гг., Р. Сурье). Фонтан д'Аржанс. Пам.: Героям Сопротивления (1955) на пл. Гамбетта, Погибшим в 1870 (скульптор А. Буше).

Музей изящных иск-в (вместе с гор. б-кой; в б. аббатстве Сен-Лу): колл. зап.-европ. живописи, скульптуры и графики, собр. оружия, археологич. колл., иллюминиров. рукописи 7—15 вв. **Музей Труа и Шампани** (в отеле Волюизан): колл. скульптуры 12—17 вв.

Лит.: Patenôtre E., La cathédrale de Troyes, Troyes, 1901; Le Clert L., Troyes: Les anciens maisons de bois, Troyes, 1905; Prévost A., Saint-Nicolas de Troyes, Troyes, 1911; Morel-Payen L., Troyes et l'Aube, Troyes, 1929; Seure-Hanot A., Troyes souterrain, Troyes, 1938; Roserot A., Troyes des origines à 1790, Troyes, 1948; Quantin R., La cathédrale de Troyes, Troyes, 1953; Ledit Ch., Visages de Troyes, Yonne, 1955; Bibolet F., Troyes, Ingersheim, 1971; Boutiot T., Histoire de la ville de Troyes, v. 1—5, Marseille, 1977.

ТУЛУ́ЗА (Toulouse) — г. и порт в Юж. Ф., на р. Гаронна, у начала Южного канала. Административный центр деп. Верхняя Гаронна. В древности поселение кельт. племени вольков-тектосагов. Завоёвана Римом между 120—100 до н. э. (известна как Толоза, Tolosa). В 419—508 столица королевства вестготов, в 9—13 вв.— Тулузского графства. Присоединена к корол. домену в 1271, гл. город историч. обл. Лангедок. Крупный культурный и ремесл. центр в 11—16 вв. Романская **базилика Сен-Сернен** [основное стр-во — 1096—1250; 5-нефная, хор — 1096; гл. неф — до 1118; крипта — сер. 12 в.; колокольня над средокрестием — 1250; шпиль — 1478; юж. портал (т. н. «Мьежвиль») — 12 в.; алтарь — 1096; мр. рельефы в крытой гал. — 11 в.; т. н. Графские ворота в юж. ветви трансепта — 12 в.; в конхе апсиды—

росписи, 16 в.; кресла капитула — 1670; гл. алтарь и надгробие св. Сернена — 18 в.]. Романско-готич. собор Сент-Этьенн (12—15 вв., хор — после 1275; гл. портал — сер. 15 в.; неоготич. сев. портал — 1929; колокольня — 16 в.; в интерьере — витражи, 13 — 16 вв.;кресла капитула — 1611; скульптура Богоматери — кам., 1625, А. де Летан, А. Легуст; гобелены и скульптура 16—18 вв.); ц. якобинского мон. (кирп.; 1260—1315; освящена в 1385; клуатр — 1307—10; зал капитула — нач. 14 в.; капелла Сент-Антонен — 1326—47, с фресками 14—15 вв.). Церкви: Нотр-Дам-дю-Тор (14—15 вв.); Нотр-Дам-де-ла-Дальбад (15 в.; перестроена в 1503—42; портал — «пламенеющая готика» — 1537; башня достроена в 19 в.; реставрирована после 1929); Сен-Пьер (1607—12; в интерьере — живопись и скульптура 18 в.); Нотр-Дам-де-ла-Дорад (1773—90, П. Арди, классицизм; фасад — 1895). Донжон (1525—29, П. де Наве, Л. Клари); б. монастырь августинцев (14 в.; Большой клуатр — 1396; Малый клуатр — 1626, реставрирован в 19 в.; Большой зал). Жилая застройка 13—18 вв., в т. ч. дворцы: отели — Кастель (15 в.), Бернюи (1504—34; фасад — Г. и Ж. Пикар, А. Кайла; внутр. двор с ренессансными портиками и лоджиями — 1533—34; Л. Прива), дю Вьё-Резен (Старого винограда; 1-я четверть 16 в.; окна украшены кариатидами), Ассеза (1555—60, Ж. Кастанье, по планам Н. Башелье), Бажи (Мезон де Пьер; перестроен в 1611—15; портик с атлантами — 1538, Н. Башелье), Шевалье де Мальт (1685, Ж. П. Рива). Архиепископский дворец (ныне префектура; 1693—1713, К. А. д'Авиль). Ратуша (1750—53, Ж. Гаммас) на площади Капитолия (начало 18 в., классицизм). Дворец правосудия (б. парламент; зал — 17 в.). Город-спутник Тулуз-ле-Мирай (совр. жилой комплекс, 1960-е гг., Ж. Кандилис и др.). Крытый рынок (1961, Ж. и П. Генар). Мосты Пон-Нёф (1543—1614, Н. Башелье) и Сен-Мишель (с 1962, Э. Фрейсине).

Музей живописи и скульптуры (или Музей августинцев, в б. мон. августинцев), осн. в 1795: колл. ср.-век. скульптуры и живописи. **Музей Сен-Реймон** (в б.коллеже; конец 16 в.), осн. в 1895: колл. романской и ренессансной скульптуры, археологич. пам. **Музей в ботаническом саду**: колл. этнографич. пам. **Музей Поль Дюпюи**: колл. нар. и декор.-прикл. иск-ва, рис. **Музей Жорж Лаби,** осн. в 1893: колл. вост. иск-ва. **Музей старой Тулузы**: история г., нар. иск-во.

Лит.: Rachou H., Catalogue des collections de sculpture et d'épigraphie du musée de Toulouse, P., 1912; Lahondès J. de, Les monuments de Toulouse. Histoire, archéologie, beaux-arts, Toulouse, 1920; Rey R., La cathédrale de Toulouse, P., 1929; Auriol A., Rey R., La basilique de Saint-Sérnin de Toulouse, Toulouse, 1930; Aubert M., L'église de Saint-Sérnin de Toulouse, P., 1933; Praviel A., La ville rouge, Toulouse, capitale du Languedoc, P., 1933; Rachou H., Pièrres romanes de Saint-Etienne la Daurade et Saint-Sérnin, Toulouse, 1934; Mesplé P., Les vieux hôtels de Toulouse, Toulouse, 1947; Lafargue M., Les chapiteaux du cloître de Notre-Dame la Daurade, Toulouse, 1941; Fourcassie J., Toulouse, une ville à l'époque romantique, P., 1953; Faucher D., Toulouse, P., 1961; Mesuret R., Toulouse et le Haut Languedoc, P., 1961; Cabanne R., Toulouse, P., 1963; Mesplé P., Toulouse, P., 1961; Chalande J., Histoire des rues de Toulouse, monuments, institutions, habitants, P., 1973; Roquebert M. et Duvernon J., Guide de Toulouse, Toulouse, 1974; Saint-Saëns M. et Soupault P., Toulouse, Toulouse, 1976.

ТУР (Tours) — г. в Центр. Ф., на р. Луара. Адм. центр деп. Эндр и Луара, гл. город историч. обл. Турень. В древности поселение галльского племени туронов на правом берегу Луары, перенесённое римлянами на лев. берег (г. Цезародунум — Caesarodunum). В 4 в. центр рим. пров. Лугдунская III. С 3 в. резиденция епископа, с 9 в. — архиепископа. С 1044 во владении графов Анжуйских, в 1154—1204 — англ. королей, в 1204 присоединён к корол. домену. В 14 — нач. 16 вв. часто был местом пребывания корол. двора. Прямоуг. планировка Т. формируется двумя перпендикулярными осями — ул. Насьональ и де Граммон, а также бульварами Беранже и Эртелу.

Основные градостроит. центры образованы пл. А. Франса с типовой застройкой (1763, реконстр.—1952), пл. Ж. Жореса с Дворцом правосудия (1840) и ратушей (1905), пл. генерала Леклерка с вокзалом (1898), сквером (пам. А. Франсу, скульптор Ф. Сикар; витая металлич. решётка, 18 в.) и префектурой, пл. Сопротивления. Руины галло-рим. амфитеатра, храма и гор. укреплений. Готич. собор Сен-Гатьен (1246—16 в., по планам Этьенна из Монтени; остатки стены капеллы — 12 в.; трансепт — 13—14 вв.; гл. неф — 14—15 вв.; фасад — 1426; 2 башни — 1507 и 1547; в сев. башне — Корол. лестница — 16 в.; позднеготич. клуатр—15 в.; в интерьере — витражи хора, 2-я пол. 13 в., гробница сыновей Карла VIII с ренессансными саркофагами — 1500—06, школа М. *Коломба*). Рядом с собором епископский дворец (ныне Музей изящных иск-в; 11—18 вв., перестроен в 1755, классицизм; портал — конец 18 в.). Церкви: Сен-Жюльен (1243—59; перестраивалась в 16 в.; романская башня—12 в.); Сен-Сатюрнен (12—

Тулуза. Город-спутник Тулуз-ле-Мирай. 1960-е гг. Архитектор Ж. Кандилис.

15 вв., дер. перекрытие); базилика Сен-Мартен (на основе здания 5 в.; перестроена во 2-й пол. 10 — 14 вв.; разрушена в 19 в.; башни — 11—14 вв.; малый клуатр Сен-Мартен — 16 в., ренессансный скульпт. декор — 1520, Б. Франсуа; новая базилика с криптой св. Мартена — 1887—1924, Лалу); Нотр-Дам-ла-Риш (15—16 вв.; витражи — 15—16 вв.; перестроена в 1860—66); Сен-Франсуа (1675—77, Ж. *Ардуэн-Мансар*). Капелла де Миним (ныне капелла лицея; 1630, с богатым скульпт. декором); аббатство Мармутье (15—16 вв.).

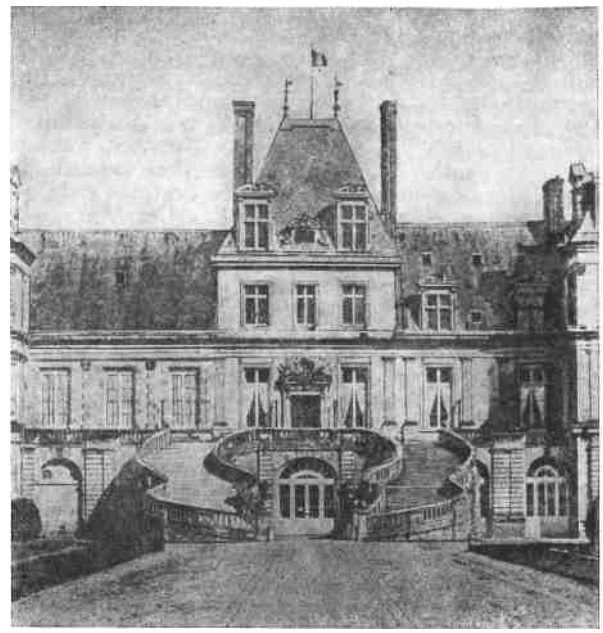
Жилая застройка кам., кирп. и фахверковыми домами 15—18 вв. на пл. Фуар-ле-Руа, Плюмеро, Большого рынка, Грегуар-де-Тур, на ул. Жюля Фавра, Курье, Кольбера, Брисонне, Пуарье и др., в том числе дом Тристана отшельника (15 в.). Отели: Пьер дю Пюи (конец 15 в.), Гуэн (ныне музей; 15 в., перестроен в ренессансном стиле в 1520), Бурдезьер (15 в.), Брисонне (15—16 вв.), Бине (16—17 вв.), Семблансе (с фонтаном Бон, 1511, по рис. М. Коломба), братьев Жюст (16—17 вв.), Робен-Кантен (16—17 вв.). Остатки замка Плесси-ле-Тур (кирп. и кам., между 1463—72; реставрирован в 19 в.). Типография (1952, Б. *Зерфюсс*), завод МАМ (1952, Б. Зерфюсс, Ж. Дрие-ла-Рошель, в интерьере — роспись Э. Пийе), гор. б-ка на р. Луара (1955), выставочный зал с дер. перекрытием (пролёт ок. 100 *м*; 1967, Ж. Бартелеми, П. Шалюмо). Ун-т (1969). Кам. мост через Луару (1765—79, Байё; дл. 435 *м*). Сад Пребанд-д'Оэ, парк Мирабо.

Музей изящных иск-в (в б. епископском дворце, с 1910),осн. в 1793: колл. зап.-европ. живописи, скульптуры, декор.-прикл. иск-ва. **Музей археологии** (в отеле Гуэн), осн. в 1851: колл. галло-рим. иск-ва, материальной культуры ср. веков и Возрождения. **Замок д'Азэ-м-Феррон**: колл.художеств. мебели, декор.-прикл. иск-ва 16—19 вв. **Замок Плесси-ле-Тур**: колл. франц. изобразит. и декор.-прикл. иск-ва с 15 в. **Гор. б-ка**: колл. каролингских иллюминиров. рукописей. **Музей де компаньон-дю-Тур-де-Франс**, осн. в 1968: гор. архив, собр. историч. документов, «шедевров» ср.-век. франц. ремесленников-подмастерьев.

В окр. Т.— ц. Сен-Симфорьен (15 в., ренессансный портал — 1531).

Лит.: Grandmaison C. de, Tours archéologique, P., 1879; Bosseboeuf L. A., Les rues de Tours, Tours, 1888; Lasteyrie R. de, L'église Saint-Martin de Tours, P., 1891; Vitry P., Tours et les châteaux de Touraine, P., 1905; Boissonnot H., Histoire et description de la cathédrale de Tours, P., 1920; Guerlin G., Les châteaux de Touraine, P., 1922; Weelen J. E., Notre vieux Tours, 1 série, Tours, 1942; Salet F., La cathédrale de Tours, P., 1949; Boireau R. L., Guide pratique: Tours et la région, Lyon, 1954; Vitry R., Tours, P., 1954; Vivier R., Millet E., Pour comprendre et visiter Tours, Tours, 1958; Lossky B., Musée des Beaux-Arts de Tours, Tours, 1959; Chevalier B., Tours, ville royale, 1356—1520, origine et development d'une capitale à la fin du Moyen Age, Louvain—Brux., 1975.

ФОНТЕНБЛО́ (Fontainebleau) — г. в Центр. Ф., в историч. обл. Иль-де-Франс, в 65 *км* к Ю. от Парижа, в деп. Сена и Марна. Загородная резиденция франц. королей (1160—1870). Разноврем. комплексы дворцовых построек, гл. частью к-рых является дворец, возведённый при Франциске I (с 1527, Ж. Лебретон, П. Шамбиж и др.), сгруппированный вокруг 3 гл. дворов: «Овального» [с 1528, Ж. Лебретон; включает: «Золотые врата» (здание с 3-ярусной лоджией и декор. отделкой, 1535—44, Ф. Приматиччо), «Врата Дофина» (или баптистерий Людовика XIII, Ф. Приматиччо), т. н. «портик Серлио» (реставрирован в 1887), Бальный зал (т. н. гал. Генриха II, Ж. Лебретон, с 1552 — Ф. *Делорм*, декор. убранство — 1552—53, Ф. Приматиччо, Никколо дель Аббате), капеллу Сен-Сатюрнен, 1545], «Двора Белой лошади» [с 1527; перестраивался в 18 в., включает: павильоны С гербом (ренессансные двери с «египетскими» кариатидами), Орг (1559, перестроен в 1702), Центральный (Ж. А. *Габриель*; лестница «Подкова», 1634, Ж. I Андруэ Дюсерсо), павильон Гро (Ж. А. Габриель, построен при Людовике XV)], «Двора Фонтана» (фонтан со статуей Улисса, 1812, Л. М. Л. Петито); гал. Франциска I (1528—41; с террасой Генриха II, перестроена при Генрихе IV; декор. убранство — 1533—44, Дж. Россо, Ф. Приматиччо). Стр-во и переделка интерьеров велась при Генрихе II (Ф. Делорм и др.), Генрихе IV и позднее вплоть до Наполеона I (Тронный зал — 1642; зал Совета — сер. 18 в., живопись Ф. *Буше*, 1753; парадная, т. н. корол. лестница — 1749, Ж. А. Габриель; капелла де Ла Трините — нач. в 1529; росписи — ок. 1600, Фремине; аппартаменты Марии Антуанетты — 1780 — 85). За «Двором Фонтана» — сад Дианы (фонтан со статуей Дианы — 1684, братья Келлер), «Золотые врата» ведут к партеру парка, переходящему в английский парк (разбит в 19 в.).



Фонтенбло. «Двор Белой лошади». Фрагмент. 1527—18 в. Архитекторы Ж. Лебретон и др.

Музей кит. иск-ва, осн. в 1860. **Нац. м. Фонтенбло:** дворец и парки Фонтенбло.

Лит.: Champollion-Figeac J.-J., Pfnor R., Monographie du Palais de Fontainebleau, v. 1—3, P., 1863—85; Champollion-Figeac J.-J., Le Palais de Fontainebleau, v. 1—2, P., 1866; Plouchart E., Fontainebleau, P., 1925; Dimier L., Le château de Fontainebleau et la Cour de François Ier, P., 1930; Dalmon H., Fontainebleau, antique forêt de Bierre, P., 1931; Pilon E., Fontainebleau, P., 1931; Dimier L., Fontainebleau, 4 éd., P., 1932; Herbet F., Le château de Fontainebleau, P., 1937; Terrasse C., Le château de Fontainebleau, P., 1946; Prégent P., Fontainebleau, le château, la forêt et les environs, P., 1948; Pichard du Page R., Fontainebleau, P., 1955; Bray A., Le château de Fontainebleau, P., 1956; Toesca M., Les Grandes Heures de Fontainebleau, P., 1957; Dimier L., Fontainebleau. Ed. revue et complétée par B. Lossky, P., 1967.

ШАНТИЙ (Chantilly) — г. в деп. Уаза, в 60 *км* к С. от Парижа. Большой замок (1528—31, П. Шамбиж, перестраивался в 17 в., по проекту Ж. *Ардуэна-Мансара*; разрушен в 1789—94, восстановлен по проектам Г. Доме в 1876—82; капелла — 1882; в интерьере — алтарь Ж. *Гужона* и Ж. Бюллана; дер. отделка —

1548; витражи — 1544, и пол из керамич. облицовочных плит работы М. Абакена — из замка Экуан). Малый замок (1560-е гг., по рис. Ж. Бюллана) с парком (по проекту А. *Ленотра*), включающим декор. фонтаны, пруды и Большой канал. Английский парк разбит в 1820. Конюшни и манеж (1719—35, Ж. Обер). В городе — ц. Нотр-Дам (1686, Ж. Ардуэн-Мансар).

Музей Конде (в замке Ш.), осн. в 1897: колл. старого франц. иск-ва, в т. ч. «Роскошный часослов герцога Берриского» братьев *Лимбург* и «Часослов Этьенна Шевалье» Ж. *Фуке*.

Лит.: Macon G., Chantilly et le musée Condé, P., 1910; Malo H., Les Clouet de Chantilly, P., 1932; Broglie R. de, Chantilly, P., 1968.

ШАРТР (Chartres; лат. Аутрикум, Autricum) — г. в Центр. Ф., на р. Эр, к Ю.-З. от Парижа. Адм. центр деп. Эр и Луар. Центр галльского племени карнутов. В сохранившейся ср.-век. застройке, окруж. кольцом бульваров по линии бывших укреплений, на холме возвышается над г. **собор Нотр-Дам** [1194—1225, освящён в 1260, на месте сгоревшего храма 11 в. (сохранились крипта 9 в., с остатками первонач. постройки и огромная крипта 11 в., фрагменты романских фресок); гл. фасад (1135 — 2-я пол. 13 в.; роза — нач. 13 в.) с тройным скульпт. «Королевским порталом» (1145—60) фланкирован сев. (выс. 115 *м*, 1134—50; шпиль — 1507—13, Жан из Боса) и юж. (1145—65) башнями; порталы трансепта украшены резными портиками и скульптурой (сев. портал — сюжеты из Ветхого завета, с 1230; юж. портал — сюжеты из Нового завета, 1224—50); гл. неф — 1194—1220, дл. 130 *м*, наибольшая для франц. готики шир.— 16,4 *м*; хор — 1210—30; в интерьере — витражи, 12—13 вв. (три окна под гл. розой — 12 в., окна нефа, апсид и трансепта — 13 в.), кам. скульпт. ограда хора, начата в 1514 по рис. Жана из Боса, окончена в 18 в., за хором — капелла, ныне — сокровищница собора, 14 в.]. Остатки др.-рим. акведука и ср.-век. гор. стен. Церкви: Сен-Пьер-ан-Валле (12—13 вв., башня — 10—11 вв., витражи, 14—15 вв.), Сен-Брис (11 в.), Сент-Андре (12 в.), Сент-Эньян (16—17 вв., ренессанс), капелла Сент-Фуа (16 в.). Жилые кварталы с домами 12—17 вв. (в т. ч. отели Кеж — 15 в., и Шампрон — 16 в.). На берегу р. Эр — ср.-век. мельница и прачечные. Т. н. «Лестница королевы Берты» (башенка — 16 в.). Ратуша (1614, повреждена в 1944, ныне восстановлена), здание гор. архива (17 в.), б. епископский дворец (17—18 вв.).

Музей изящных иск-в (в б. епископском дворце): колл. зап.-европ. иск-ва 11—18 вв., декор.-прикл. и нар. иск-во.

Лит.: Clerval J. A., Guide Chartrain, Chartres, sa cathédrale, ses monuments, 5 éd., Chartres, 1927; Delaporte Y., Houvet E., Les Vitraux de la cathédrale de Chartres, v. 1—4, Chartres, 1926; Houvet E., Monographie de la cathédrale de Chartres, Chartres, 1953; Delaporte le Ch., Notre-Dame de Chartres, [Album], P., 1957; Guinguand M., Chartres. Les Tampliers architectes, [Tours — P., 1974]; Devillers M., Chartres, Rennes, 1977.

ЭКС-АН-ПРОВА́НС (Aix-en-Provence; лат. Акваль Сексьяль, Aqual Sextial) — г. в Юж. Ф., в деп. Буш-дю-Рон, центр историч. обл. Прованс. Рим. колония с 123 до н. э. Период расцвета — время правления герцогов Арагонской и Анжуйской династий (12—15 вв.). В составе Ф. с 1481. Старая, сев. часть г. отделена от его новой, юж. части широким проспектом Мирабо, застроенным респектабельными особняками в 17—18 вв. Сохранились руины др.-рим. гор. укреплений, акведука, терм и домов. Готич. **собор Сен-Совёр** (на месте баптистерия 5 в.; гл. неф — 1103, перестроен в 13 в.; закончен в 1285; боковые капеллы и фасад с башней — «пламенеющая готика»; в интерьере — «Неопалимая купина» Н. Фромана; 17 фламандских гобеленов — 1511; романский клуатр со скульпт. капителями). Церкви: готич. Сен-Жан-де-Мальт (ок. 1285, фасад — 20 в.), Сент-Мари-Мадлен (б. доминиканская ц.; 1691—1703; фасад — 1855—60). Многочисленные аристократические особняки 17—18 вв. Отели: Летан-Парад (1650), Эгюий (1675), Симиан, Гримальди (1680, по плану П. *Пюже*), Этьенн-де-Сен-Жан, Форбен, Арбо, Эпанье, Агю (1676, с кариатидами), Альбертас и Панис (1739). Павильон Вандом (ныне музей; 1665—69, Ж. К. Рамбо и П. Павийон). Многочисл. фонтаны 17—18 вв., в т. ч. «Фонтан четырёх дельфинов». Фонд Вазарелли (1974, Сонье; декор. росписи).

Музей Гране, осн. в 1765: колл. др.-егип., др.-греч., др.-рим. иск-ва, зап.-европ. иск-ва 15—20 вв., декор.-прикл. иск-ва, гравюр; нумизматич. колл. **Музей старого Экса** (в отеле Этьенн-де-Сен-Жан): колл. декор.-прикл. иск-ва, ремёсел. **Музей гобеленов и старой мебели** (в б. архиепископском дворце): колл. декор.-прикл. иск-ва, ремёсел, гобеленов и мебели. **Музей Поля Арбо:** колл. живописи и графики провансальских худож. 19—20 вв.**Музей Добле** (в павильоне де Вандом), осн. в 1954: историч. музей. **Ателье Поля Сезанна.**

Лит.: Audé E., Le musée d'Aix-en-Provence, P., 1921; Deshairs L., Aix-en-Provence. Architecture et décoration, P., 1909; Colliard-Ripert L., Aix-en-Provence, P., 1953; Braive M. F., Martial J. G., Aix-en-Provence, P., 1955; Boissier M., Aix-en-Provence, Aix-en-Provence, 1957; Aix-en-Provence, Lyon, 1962; Boyer J., L'architecture religieuse de l'époque classique à Aix-en-Provence, P., 1972; Bérenguier R., Aix-en-Provence, P., 1973; Pouillon F., Aix-en-Provence, P., 1976.

АРХИТЕКТОРЫ, ХУДОЖНИКИ, МАСТЕРА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

АРДУЭ́Н-МАНСА́Р (Hardouin-Mansart, собств. Ардуэн), Жюль (16.IV.1646, Париж — 11.V.1708, Марли, близ Версаля) — архитектор и градостроитель. Представитель классицизма. Уч. у Ф. *Мансара* и Л. Брюана. Работы — назв. в ст. *Арль*, *Версаль*, *Нанси*, *Париж*, *Тур*, *Фонтенбло*, *Шантийи*, а также: замки Кланьи (1674—80, разрушен в 1769), Люин (1675—83) в Дампьере, Марли-ле-Руа (начат в 1679, осн. стр-во — 1696—99, разрушен).

Лит.: Hautecoeur L., Histoire de l'architecture classique en France, v. 2, P., 1948; Bourget P., Cattaui G., J. Hardouin Mansart, P., 1960.

БАЗИ́ЛЬ, Базий (Bazille), Жан Фредерик (6. XII.1841, Монпелье — 28.XI.1870, убит в битве при Бонла-Роланд) — живописец. Уч. в Школе изящных иск-в у Ш. Глейра в Париже (1862—64), где сблизился с К. *Моне* и О. *Ренуаром*. Выставлял свои произв. в Салоне (1866—70). Произв.: «Крепостные стены Эг-Морта» (1867), «Цапля» (1867), «Вид деревни» (1868), «Негритянка с пионами» (1870) — все в Музее Фабра, Монпелье; «Розовое платье» (1864), «Семейный портрет» (1867), «Мастерская художника» (1870) — все в Лувре; портрет О. Ренуара (М. изящных иск-в, Алжир).

Лит.: Poulain G., Bazille et ses amis, P., 1932; Daulte F., Frédéric Bazille et son temps, Gen., 1952.

БАРИ́ (Barye), Антуан Луи (24.IX.1795, по др. сведениям, 1796, Париж — 25. VI. 1875, там же) — скульптор, живописец, график, мастер декор.-прикл. иск-ва. Уч. у Ф. Ж Бозио (с 1816) и у А. *Гро* (с 1817). Представитель романтизма. Работал в Париже. Анималист. Произв.: «Тигр, разрывающий крокодила» (1831, Лувр), «Лев со змеёй» (1833, парк Тюильри, Париж), «Лев» (1836, рельеф Июльской колонны, Париж), «Кентавр и лапиф» (ок. 1850, Лувр, уменьшенное авторское повторение в ГМИИ) — все бр.; декор. группы перед зданием Лувра «Война», «Мир», «Порядок», «Сила» (кам., 1854), конный пам. Наполеону I (бр., 1865, Аяччо), 4 группы хищников перед М. изящных иск-в в Марселе (кам., 1869), «Лошадь, терзаемая львом»

(бр., ГМИИ); многочисл. акв., преимущественно с изображениями животных,— в Лувре, Метр.-м. и др. музеях.

Лит.: Saunier Ch., Barye, P., 1925; Zieseniss Ch.O., Les aquarelles de Barye, P., [1954].

БАСТЬЁН-ЛЕПАЖ (Bastien-Lepage), Жюль (1.XI. 1848, Данвиллер, Мёз — 10.XII.1884, Париж) — живописец. Уч. в Школе изящных иск-в у А. Кабанеля (с 1867). Испытал влияние Ж. Ф. *Милле*, Г. *Курбе*, Э. *Мане*. Посетил Англию, Италию, Швейцарию, Алжир. Произв.: «Сенокос» (1877, Лувр), «Видение Жанны д'Арк» (1880, Метр.-м.), «Деревенская любовь» (1882, ГМИИ), портрет Сары Бернар (1879, Музей Фабра, Монпелье).

Лит.: Theuriet A., Jules Bastien-Lepage, l'homme et l'artiste, P., 1885; Fourcaud L. de, Bastien-Lepage, sa vie et ses œuvres, P., 1885.

БЛОНДЕ́ЛЬ (Blondel), Никола Франсуа (1617, по др. данным, 15.VII.1618, Рибмон, Пикардия — 21.I. 1686, Париж) — архитектор, теоретик архитектуры. Представитель классицизма. Испытал влияние арх-ры итал. Возрождения и античности. С 1672 — директор Корол. АА. Работы — назв. в ст. *Париж*, а также: планировка городов и укреплений в Провансе и на Антильских о-вах, конюшни замка Шамон-Лапиш (1650-е гг.), перестройка моста через р. Шаранта близ Сента (1665), арсенал в Рошфоре (1665—66).

Соч.: Cours d'architecture, pt. 1—5, P., 1675—83.

Лит.: Lucas Ch., F. Blondel, Caen, 1897; Mauclaire C., Vigoureux C., Nicolas François de Blondel, P., 1938; Hautecoeur L., Histoire de l'architecture classique en France, v. 2, P., 1948.

БОННА́Р (Bonnard), Пьер (3. X. 1867, Фонтене-о-Роз, близ Парижа — 23. I. 1947, Ле-Канне, Приморские Альпы) — живописец, рисовальщик, литограф. Уч. в Школе изящных иск-в (конец 1880-х гг.) и у В. А. Бугро и Т. Робер-Флёри в академии Жюлиана в Париже. Один из основателей группы «Наби». Испытал влияние япон. гравюры, П. *Гогена*, П. *Сезанна*, Э. *Дега* А. *Тулуз-Лотрека*. Посетил Бельгию, Голландию (1907), Италию (1910 и 1922), Германию (1913), Испанию, Англию, Алжир, Тунис, США (1926). Произв.: «Начало весны» («Маленькие фавны»; 1903—04, ГЭ), «В лодке» (1906, Нац. м. совр. иск-ва, Париж); «Пейзаж с товарным поездом» (1909), «У Средиземного моря» (1911) — оба в ГЭ; «Ранней весной в деревне» и

Ж. Бастьен-Лепаж. «Сенокос». 1877. Лувр. Париж.

П. Боннар. «Столовая на даче» (фрагмент). 1913. Институт искусств. Миннеаполис.

«Осень. Сбор фруктов» — оба 1912, ГМИИ; «Столовая на даче» (1913, Ин-т иск-в, Миннеаполис); «Туалет» (1922), «Красный корсаж» (1925) — оба в Нац. м. совр. иск-ва, Париж; «Малый завтрак» (1932, Пти-Пале, Париж), «Св. Франсуа Сальский, посещающий больных» (1943—45, алтарь церкви в Асси, Верхняя Савойя); серия литогр. «Несколько аспектов жизни Парижа» (1895, опубликованы в 1899); илл. к «Дафнису и Хлое» Лонга (150 цв. автолитогр., 1902), «Динго» О. Мирбо (1924), «Житию св. Моники» А. Воллара (1930).

Соч.: Correspondances, P., 1944.

Лит.: Яворская Н. В., П. Боннар, М., 1972· Костеневич А., Боннар, М., 1976; Алпатов М. В., Поздний период творчества Боннара, в его кн.: Этюды по всеобщей истории искусств, М., 1979; Jourdain F., Pierre Bonnard, Gen., 1946; Terrasse A., Bonnard, Gen., 1964; Vaillant A., Bonnard..., Neuchâtel, 1966; Haus der Kunst. München, 1966—1967. P. Bonnard. [Katalog], P., 1967; Bucarelli P., P. Bonnard, Roma, 1972; Arland M. et Leymarie J., Bonnard dans sa lumière, P., 1975; Clair J., Bonnard, P., 1975.

БОФРА́Н (Boffrand), Габриель Жермен (7.V.1667, Нант — 18.III.1754, Париж) — архитектор, теоретик архитектуры. Представитель классицизма и рококо. Уч. у Ф. *Жирардона* и Ж. *Ардуэн-Мансара* (с к-рым сотрудничал). Работы — назв. в ст. *Версаль*, *Нанси*, *Париж*, а также ц. Сен-Жак в Люневиле (1730—47).

Соч.: Livre d'architecture, P., 1745.

Лит.: Morey P., Notice sur la vie et les oeuvres de G. Boffrand, Nancy, 1866; Hautecoeur L., Histoire de l'architecture classique en France, t. 3, P., 1950.

БРАК (Braque), Жорж (13.V.1882, Аржантёй — 31.VIII.1963, Париж) — живописец, график, скульптор, декоратор. Уч. в Школе изящных иск-в в Гавре, в академии Эмбера и в Школе изящных иск-в в Париже (1902—04). Испытал влияние П. *Сезанна* и фовистов. Наряду с П. *Пикассо* является основоположником кубизма. Работал в Париже, Гавре, Эстаке и др. городах Ф. Посетил Бельгию (1906), Швейцарию (1932), Германию (1936), Италию (1948). Произв.: «Порт» (1906), «Пейзаж в Эстаке» (1908) — оба в Нац. м. совр. иск-ва, Париж; «Эстак» (1908, Художеств. м., Берн), «Португалец» (1911, Публичное художеств. собр., Базель), «В честь Баха» (1912, было в колл. Роше, Париж), «Круглый стол» (1929, частн. собр., Нью-Йорк), «Суета сует» (1938, частн. собр., Париж), «Художник и его модель» (1939, частн. собр., Нью-Йорк); «Чёрные рыбы» (1942), «Салон» (1944) — оба в Нац. м. совр. иск-ва, Париж; «Ночной полёт» (1959, было в колл. худож., Париж); серии цв. литогр.— «Гелиос» (1946), «Тетради

Жоржа Брака» (1947); росписи церкви в Асси (Верх. Савойя, 1945), плафонов залов в Лувре (1953); рис. для ювелирных украшений (1962).

Соч.: Le jour et la nuit. Cahiers 1917—1952, P., 1952.

Лит.: G. Braque. Paintings. Introduction by D. Cooper, L., 1948; Hauert R., Verdet A., Georges Braque, Gen., 1956; Masini L. V., Georges Braque, Firenze, 1969.

БУДЕ́Н (Boudin), Эжен (12.VII.1824, Онфлёр, Кальвадос — 8.VIII.1898, Довиль, там же) — живописец. Пейзажист, предшественник импрессионизма. Принимал участие в 1-й выставке импрессионистов. Специального образования не получил. Пользовался советами Ж. Ф. *Милле*, К. *Труайона*, Т. Кутюра. Работал в Бретани и Нормандии. Посетил Бельгию, Голландию, Италию. Произв.: «Кричолины на пляже в Трувиле» (1869, частн. собр., Париж), «Пляж в Трувиле» (1871, ГМИИ); «Вид антверпенского порта» (1872), «Порт Борцо» (1874) — оба в Лувре; «Порт Трувиля» (1880, Нац. гал., Лондон), «Рыбачьи лодки на берегу моря» (1880, ГМИИ); «Довиль» (1887), «Венеция» (1897) — оба в М. изящных иск-в, Гавр.

Лит.: Яворская Н. В., Пейзаж Барбизонской школы, М., 1962; Cario L., Boudin, P., 1928; Benjamin R. L., Eugène Boudin, N. Y., 1937.

БУЛЬ (Boulle), Андре Шарль (11.XI.1642, Париж — 29.II.1732, там же) — мастер мебельного иск-ва. С 1672 — придворный мастер Людовика XIV. Разработал свой вариант техники интарсии (т. н. маркетри), широко применив эбеновое дерево, слоновую кость, перламутр, черепаховый панцирь, бронзу и олово. Возглавил мастерскую, где работали и 4 его сына. Работы Б. хранятся в Лувре, Версале (мебель для кабинета дофина), Фонтенбло, Музее Клюни (Париж), Музее Виктории и Альберта (Лондон) и др.

Лит.: Godet A., Les Boulles, P., 1901; Verlet P., Les meubles françaises du XVIII[e] siècle, t. 2 — Ebéniste-rie, P., 1956.

БУРДЕ́ЛЬ (Bourdelle), Эмиль Антуан (30.X.1861, Монтобан — 1.X.1929, Ле-Везине, близ Парижа) — скульптор, живописец, график, декоратор. Уч. в школах изящных иск-в в Тулузе (1876—84) и Париже (1884—86). Работал в мастерских А. Фальгьера (1884), Ж. *Далу* и О. *Родена* (1893—1908). Преподавал в студии Гранд-Шомьер (1909—29). Посетил Италию, Грецию, Прагу. Работал в Париже. Произв.: «Памятник павшим» (1893—1902, Монтобан); «Голова Аполлона» (1900), «Пенелопа» (1909—12) — оба в М. Бурделя, Париж; «Геракл, стреляющий из лука» (1909, Национальный музей совр. иск-ва, Париж)— все бр.; портретные бюсты Ж. О. Д. Энгра (1908), О. Родена (1909), А. Франса (1919) — все бр., М. Бурделя, Париж; рельефы для театра Елисейских полей в Париже (кам., 1910—1912); пам. К. Альвеару в Буэнос-Айресе (1914—17); «Франция» (1925, перед зданием Нац. м. совр. иск-ва, Париж), «Сафо» (1924—25, М. Бурделя, Париж), пам. А. Мицкевичу (1909—29, Плас Альма, Париж), «Танец покрывал» (ГМИИ) — все бр.; илл. к «Демосфену» Ж. Клемансо (цв. гр. на дереве по рис. Э. А. Бурделя).

Э. А. Бурдель. «Танец». Рельеф для театра Елисейских полей в Париже. Гипс. 1910—13.

Соч.: Искусство скульптуры, [пер. с франц.], М., 1968.

Лит.: Терновец Б. Н., Бурдель, М., 1935; Стародубова В. В., Бурдель, М., 1970; Jianu I., Dufet M., Bourdelle, P., 1965.

БУШАРДО́Н (Bouchardon), Эдм (29.V.1698, Шомон, Бассиньи — 27.VII.1762, Париж) — скульптор. Представитель искусства, переходного от рококо к классицизму. Учился у своего отца Жана Батиста Б. и в Париже (с 1721) у Г. *Кусту*. В 1723—32 в Риме копировал античные статуи, был принят в Академию святого Луки. Работал в Шомоне, Париже, Версале. Произв.— назв. в ст. *Версаль*, а также: портретные бюсты папы Клемента XII (дворец Корсини, Флоренция) и церковнослужителя (Метр.-м.) — оба мр., до 1732; «Амур, делающий себе лук из палицы Геракла» (1739—50), «Христос, несущий крест» (ок. 1745) — оба мр., Лувр; «Христос у колонны», «Скорбящая Богоматерь» и 7 фигур апостолов — все кам., ц. Сен-Сюльпис, Париж; фонтан «Четыре времени года» на ул. Гренель в Париже (мр., 1739—45); рельеф «Св. Карл Борромей молит господа прекратить чуму в Милане» (бр., ок. 1747, Дворцовая капелла, Версаль); конный пам. Людовику XV (бр., 1748—62; установлен на пл. Согласия в Париже в 1763; аллегорич. фигуры пьедестала окончены Ж. Б. *Пигалем*; разрушен в 1792; бр. модель в Лувре).

Лит.: Roserot A., Edme Bouchardon, P., 1910; Weber G., Edme Bouchardon, W., 1966 (Diss.).

БУШЕ́ (Boucher), Франсуа (29.IX.1703, Париж — 30.V.1770, там же) — живописец и гравёр. Представитель рококо. Уч. у Ф. *Лемуана* и Ж. Б. Карса. Гравировал произв. А. *Ватто*. В 1727—31 посетил Италию, где испытал влияние Дж. Б. Тьеполо (см. *Италия*). С 1765 — директор Корол. академии живописи и скульптуры и «первый живописец короля». Сотрудник (с 1734) и затем художеств. руководитель мануфактуры шпалер в Бове и Корол. мануфактуры гобеленов в Париже (1755—65). Произв.: «Вулкан представляет Венере оружие Энея» (1732), «Ринальдо и Армида» (1734), «Завтрак» (1739), «Отдых Дианы» (1742) — все в Лувре; «Триумф Венеры» (1740), «Леда с лебедем» (1741), «Туалет Венеры» (1746), «Торговка модами» (1746) — все в Нац. м., Стокгольм; «Пейзаж в окрестностях Бове» (1741—43), «Пейзаж с прудом» (1746), «Пастушеская сцена» — все в ГЭ; «Юпитер и Каллисто» (1744), «Мельница» (1752), «Геркулес и Омфала» — все в ГМИИ; портрет маркизы Помпадур (1759), «Восход солнца», «Заход солнца» — все в собр. Уоллес, Лондон; серии гобеленов по картинам Б.—«Пасторали», «История Психеи», «Любовь богов» и др.; гравиров. илл. по рис. Б.— к «Истории Франции» П. Даниеля (1721), произв. Мольера; эскизы для изделий из фарфора Венсеннской и Севрской мануфактур.

Лит.: Франсуа Буше (1703—1770). Живопись, графика, прикладное искусство. Каталог выставки. [Вступит. статья И. Немиловой], Л., 1970; Nolhac P., François Boucher, P., 1907; Reichel A., François Boucher, B., 1948; Ternois D., François Boucher, Œuvre, P., 1966.

ВАНЛО́О (Van Loo, Vanloo) — семья живописцев: 1) Жан Батист (11.I.1684, Экс-ан-Прованс — 19.IX.1745, там же). Уч. у своего отца Луи В. и в Риме у Б. Лути. Работал в Тулоне, Ницце, Монако, Генуе, Турине, Риме, Париже, Фонтенбло, Лондоне (1738—42). Произв.: «Диана и Эндимион», «Учреждение ордена св. Духа Генрихом III» — оба в Лувре; «Триумф Галатеи» (ГЭ); портреты маркизы де При с птичкой (1721) и Р. Уолпола (1740) — оба в ГЭ, Марии Лещинской (Лувр, повторение в Нац. м. Версаля и Трианонов). 2) Карл (собств. Шарль Андре; 15. II. 1705. Ницца — 15. VII. 1765, Париж) — живописец и гравер. Учился у П. Легро, своего брата Жана Батиста В. и в Королевской академии живописи и скульптуры (с 1719). В 1727—34 работал в Риме и Турине, с 1735— в Париже. Директор Королевской академии живописи и скульптуры с 1763. Произв.: «Брачный контракт» (1740), «Юпитер и Антиопа» (ок. 1753), «Концерт»,

«Чтение», «Апофеоз св. Григория» — все в ГЭ; «Эней и Анхиз» (Лувр); портреты — «Людовик XV в военных доспехах» (1748, Нац. м. Версаля и Трианонов), Марии Лещинской (1748, Лувр), автопортрет (1762), адмирала д'Орвийе, аббата Прево — все в ГЭ. 3) Луи Мишель (2. II. 1707, Тулон — 20. III. 1771, Париж). Уч. у своего отца Жана Батиста В. Работал в Риме (1727—32), Испании (1736—53) и Париже. Произв.: портреты — «Филипп V Испанский и его семья» (1745, Нац. м. Версаля и Трианонов), «Карл Ванлоо и его семья» (1757, М. декор. иск-в, Париж), Е. Д. Голицыной (1759, ГМИИ), Д. Дидро (Лувр); «Секстет» (1768, ГЭ). 4) Шарль Амеде Филипп (21. VIII.1719, Риволи, близ Турина — 15. XI. 1795, Париж). Уч. у своего отца Жана Батиста В. С 1790 — ректор Корол. академии живописи и скульптуры. В 1748—60 работал в Берлине для Фридриха II. С 1769 — в Париже. Произв.: «Туалет султанши», «Сцена в гареме» — оба в Лувре.

Лит.: Réau L., Carle Vanloo, «Archives de l'art français», 1938, t. 19; Qulmont Ch., Amédée Vanloo, peintre du roi de Prusse, «Gazette des Beaux-Arts», 1912.

ВАТТО́ (Watteau), Антуан (крещён 10.X.1684, Валансьенн — 18.VII.1721, Ножан-сюр-Марн) — живописец и рисовальщик. Уч. у К. Жилло (1703—1707/08) и К. Одрана (1708—09). Испытал влияние П. П. Рубенса и А. ван Дейка (оба — см. *Бельгия*), Тициана и П. Веронезе (оба — см. *Италия*). Работал в Валансьенне и Париже. В 1719—20 посетил Англию. Писал военные, театр., галантные и быт. сцены. Произв.: «Сатира на врачей», «Бивак» — оба в ГМИИ; «Сельские радости» (1712—15, М. Конде, Шантийи), «Итальянская серенада» (1712—15, собрание Кресс, Нью-Йорк); «Актёры итальянской комедии» (около 1712), «Военный роздых», «Тягости войны», «Савояр с сурком», «Затруднительное предложение», «Капризница» — все в ГЭ; «Арлекин и Коломбина» (1712—15), «Елисейские поля», «Радости жизни» (1716), «Урок музыки» (1716), «В наряде Мецетена» — все в собрании Уоллес, Лондон; «Финетта», «Безразличный», «Юпитер и Антиопа» — все в Лувре; «Праздник любви» (1717), «Общество в парке» (ок. 1720) — оба в Дрезд. г.; «Паломничество на остров Киферу» (1717—18, Лувр), «Венецианский праздник» (Нац. гал. Шотландии, Эдинбург), «Утренний туалет» (1719, собр. Уоллес, Лондон); «Любовь во французском театре», «Любовь в итальянском театре» — оба в Карт. гал., Берлин-Далем; «Мецетен» (1719, Метр.-м.), «Вывеска Э. Ф. Жерсена» (1720, Карт. гал., Берлин-Далем); «Суд Париса» (1720), «Жиль» — оба в Лувре; рисунки В. (ок. 300), гл. обр. подготовит. этюды к картинам, хранятся в Лувре, Дворце изящных иск-в (Париж), Брит. м. и в частн. собр.

А. Ватто. «Женская фигура». Рисунок. Между 1715 и 1720. Лувр. Париж.

Лит.: Алпатов М. В., Ватто, в его кн.: Этюды по истории западноевропейского искусства, 2 изд., М., 1963; Чегодаев А. Д., Антуан Ватто, М., 1963; Немилова И. С., Ватто и его произведения в Эрмитаже, Л., 1964; Антуан Ватто. Старинные тексты. [Автор-составитель Ю. К. Золотов], М.,1971; Антуан Ватто [Альбом], Л., 1973; Adhemar H., Watteau. Sa vie — son œuvre, P., 1950; Parker K. T., Mathey J., Antoine Watteau. Catalogue complet de son œuvre dessiné, t. 1—2, P., 1957—58, Gauthier M., Antoine Watteau, P., 1959; Macchia G., L'opera completa di Watteau, Mil., 1968; Rosenberg P., Watteau, P., 1974.

ВЕРНЕ́ (Vernet) — семья живописцев: 1) Клод Жозеф (известен как Жозеф; 14. VIII. 1714, Авиньон —3.XII.1789, Париж). Уч. у своего отца Антуана В., у Ф. Сована, Б. Ферджони, А. Манглара. Работал в Италии (1734—53) и Париже. Выполняя корол. заказ, посетил ряд франц. портовых гг. (1753—63). Маринист. Произв.: «Морской берег около Анцио» (1743), «Утро в Кастелламаре» (1747), «Буря» (1763), «Кораблекрушение» (1763), «Гавань в Анконе» (1775—80) — все в ГЭ; «Восход солнца», «Закат солнца» — оба 1746, ГМИИ; серия из 15 картин «Порты Франции» (1753—63, Лувр). 2) Карл (собств. Антуан Шарль Орас; 14. VIII.1758, Бордо — 27.XI.1836, Париж) — живописец и литограф. Уч. у своего отца Жозефа В. и у Н. Б. Леписье. Работал в Париже. Произв.: «Битва при Маренго» (1806), «Наполеон, раздающий ордена после победы при Аустерлице» (салон 1808), «Наполеон под Мадридом» — все в Нац. м. Версаля и Трианонов. 3) Эмиль Жан Орас (известен как Орас; 30.VI.1789, Париж — 17.I.1863, там же). Уч. у своего отца Карла В. Директор Франц. академии в Риме (1829—35). Работал в Париже, Риме и Петербурге (1836, 1842—43). Дважды посетил Алжир. Произв.: «Наполеон проводит смотр своим войскам у Тюильри», «Апофеоз Наполеона», «Охота на льва» — все в собр. Уоллес, Лондон; «Мамелюк» (ГМИИ).

Лит.: Dayot A., Les Vernet, Joseph, Carlé, Horace, P., 1898; Ingersoll-Smouse F., Joseph Vernet, peintre de marine (1714—1789), v. 1—2, P., 1926.

ВИЖЕ́-ЛЕБРЕ́Н (Vigée-Lebrun), Элизабет Луиз (16.IV.1755, Париж — 30.III.1842, там же) — живописец. Уч. у своего отца — портретиста Л. Виже, затем у Г. Бриара и Г. Ф. Дуаена. Работала во Франции (до 1789 и с 1809), Италии (1789—92), Германии, России (1795—1801), Великобритании (1802—05) и Швейцарии (1808—09). Произв.: портреты Марии Антуанетты (1783, собр. Ротшильд, Париж, Нац. м. Версаля и Трианонов), «Автопортрет с дочерью» (1786, Лувр), автопортрет (1790, Уффици); портреты — Г. А. Строганова (1793), «А. С. Строганов с сыном» (1793), императрицы Елизаветы Алексеевны (1795), дочерей Павла I (1796), императрицы Марии Фёдоровны (1799), автопортрет (1800) — все в ГЭ; портрет мадам де Сталь (1808—09, М. иск-ва и истории, Женева).

Лит.: Nolhac P. de, Madame Vigée-Lebrun..., P., 1908; Hautecoeur L., Madame Vigée-Lebrun, P., 1917; Bock H., Vigée-Lebrun, Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd 16, 1977.

ВИОЛЛЕ́-ЛЕ-ДЮК (Viollet-le-Duc), Эжен Эмануэль (27.I.1814, Париж — 17.IX.1879, Лозанна, Швейцария) — архитектор, историк и теоретик арх-ры. Уч. у А. Ф. Леклера. Посетил Италию (1836—37). Работы — назв. в ст. *Амьен*, *Везле*, *Каркассонн*, *Клермон-Ферран*, *Нант*, *Париж*, *Сен-Дени*, *Тулуза*, а также реставрация замка Пьерфон (1858—70).

Соч.: Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, v. 1—10, P., 1854—68; De la décoration appliquée aux édifices, 3 éd., P., 1893; в рус. пер.— Русское искусство, его источники, его составные элементы, его высшее развитие, его будущность, М., 1879; Беседы об архитектуре, т. 1—2, М., 1937—38.

Лит.: Gout P., Viollet-le-Duc. Sa vie, son œuvre, sa doctrine, P., 1914; Hautecoeur L., Histoire de l'architecture classique en France, v. 6—7, P., 1955—57; Catalogue de l'exposition Eugène Viollet-le-Duc, 1814—1879, P., 1965.

ВЛАМИ́НК (Vlaminck), Морис де (4.IV.1876, Париж — 11.X.1958, Рюэй-ла-Гадельер, Эр и Луар) — живописец, график, писатель. Представитель фовизма. Специального образования не получил. Испытал влияние В. ван Гога (см. *Нидерланды*), П. *Сезанна*. Работал в осн. в Париже. Произв.: «Красные деревья»

(1906), «Дом под деревьями» (1908), «Берег реки» (1909), «Бурный пейзаж» (1912), «Дом художника в Вальмондуа» (1920), «Хижины» (1933), «Натюрморт с виноградом» (1936) — все в Нац. м. совр. иск-ва, Париж; «Городок Сюрен» (1909), «Вид на Сену», «Городок с церковью» — все в ГЭ; «Барки на Сене» (1907), «Речка», «Пейзаж в Овере» — все в ГМИИ; ксилогр. с видами Парижа и его окрестностей (между 1905—13), офорты.

Соч.: Tournant dangereux. Souvenirs de ma vie, P., 1929.
Лит.: Selz J., Vlaminck, P., 1963; Walterskirchen K. von, Maurice de Vlaminck. Verzeichnis des graphischen Werkes, Bern, 1974.

ВОБА́Н (Vauban), Себастьен Ле Претр де (1.V.1633, Сен-Леже-де-Фушре, ныне Сен-Леже-де-Вобан, Йонна — 30.III.1707, Париж) — архитектор, воен. инженер, экономист. С 1651 — на воен. службе (маршал Франции). С 1677 руководил постройками всех инж. сооружений во Ф., окружив её кольцом крепостей; построил 33 новые и перестроил св. 300 ст. крепостей. Работы — назв. в ст. *Безансон*, *Лилль*, *Париж*, а также: укрепления города Юненг (1679), Лонгви (1679), Нё-Бризак (1698), перестройка Бреста (1694), Рокруа, Рошфора.

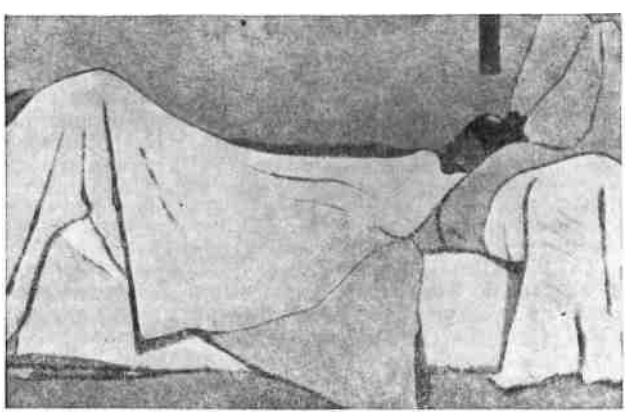
Соч.: Oisivetés..., v. 1—2, P., 1842—45.

ВУЭ (Vouet), Симон (9.I.1590, Париж — 30.VI.1649, там же) — живописец. Уч. у своего отца Лорана В. Посетил Англию (в 1604), Константинополь (1611), Италию (1612—27). С 1627 работал в Париже. Испытал влияние М. Караваджо, Тициана, П. Веронезе, братьев Карраччи (все — см. *Италия*). Произв.: декор. росписи в парижских церквах и дворцах (не сохранились, известны гл. обр. по гравюрам М. Дориньи); «Св. Карл Борромей» (1630-е гг., М. старинного иск-ва, Брюссель), «Принесение во храм» (Лувр), «Отдых на пути в Египет» (М. изящных иск-в, Гренобль); «Геркулес на Олимпе», «Св. Вероника», «Распятие» — все в ГЭ; «Благовещение» (ГМИИ), «Оруженосец» (М. зарубежного иск-ва Латв. ССР, Рига), алтарные картины в церквах в *Париже*.

Лит.: Grelly W., The painting of Simon Vouet, New Haven — L., 1962.

ВЮЙЯР (Vuillard), Жан Эдуар (11.XI.1868, Кюизо, Сона и Луара — 21.VI.1940, Ла-Боль, Луара) — живописец, график и декоратор. С 1886 уч. в Школе изящных иск-в и в академии Жюлиана в Париже. Участник группы «Наби» (1892). Испытал влияние П. *Гогена*, А. *Тулуз-Лотрека*, япон. гр. Произв.: автопортрет (1889), «В постели» (1891), «Сады Парижа» (три панно, 1894), портрет мадам Бенар (1930) — все в Нац. м. совр. иск-ва, Париж; «В комнате» (1893, ГЭ); «В комнатах», «На диване», «В саду» — все в ГМИИ.

Э. Вюйяр. «В постели». 1891. Национальный музей современного искусства. Париж.



Лит.: Ritchie A. G., Edouard Vuillard, N. Y., 1954; E. Vuillard, Xavier Roussel. Ausstellung, München.— P., 1968.

ГАБРИЭ́ЛЬ (Gabriel), Жак Анж (23.X.1698, Париж — 4.I.1782, там же) — архитектор и градостроитель. Представитель классицизма. Уч. у своего отца Жака V Г. и в АА (с 1718) в Париже. С 1728 — смотритель корол. построек, с 1742 — «первый арх. короля» и президент АА. Работы — назв. в ст. *Бордо*, *Версаль*, *Дижон*, *Орлеан*, *Париж*, *Ренн*, *Сен-Дени*, *Фонтенбло*, а также: замок Шуази (перестроен в 1741—63), павильон Бютар близ Версаля (1750), т. н. «Большие проекты» перестройки Фонтенбло (1772—74).

Лит.: Gromort G., J.-A. Gabriel, sa vie, son œuvre, P., 1933; Laulan R., L'école militaire de Paris. Le monument 1751—1788, P., 1950.

ГАВАРНИ́ (Gavarni), Поль (псевд.; наст. имя и фамилия Ипполит Сюльпис Гийом Шевалье, Chevalier; 13.I.1804, Париж — 23.XI.1866, там же)— график. Специального образования не получил. Автор многочисл. литогр. и акв. на быт. темы. Известен также как карикатурист и иллюстратор. Посетил Англию (1847—51). Произв.: серии — «Женские плутни» (1837), «Студенты и лоретки» (1841), «Трудные дети», «Шкатулки с письмами», «Актрисы», «Актёры», «Кулисы» (все 1837—47), «История политикан» (1850), «Маски и лица» (1852—1853)— все литогр.; илл. к произв. О. Бальзака, Э. Сю.

Лит.: Поль Гаварни. 1804—1866. Каталог выставки эстампов, Л., 1961; Lemoisne P.-A., Gavarni, v. 1—2, P., 1928; Adhemar A., Gavarni. Exposition. Catalogue, P., 1954.

ГАРНЬЕ́ (Garnier), Жак Луи Шарль (6.XI.1825, Париж — 3.VIII.1898, там же) — архитектор, историк иск-ва. Уч. в Школе изящных иск-в в Париже (1842—48) у Л. И. Леба и Ж. А. Левейя. Посетил Италию и Грецию (1848—52). С 1860 — арх. Парижа. Работы — назв. в ст. *Париж*, а также: вилла Гарнье в Бордигере (Лигурия, Италия, 1872), Оперный театр (1878—79) и зал Гарнье (1880) в Монте-Карло (Монако).

Соч.: A travers les arts, P., 1869; Le théâtre, P., 1871; Le nouvel opéra de Paris, v. 1—2, P., 1878—81; L'habitation humaine, P., 1892.
Лит.: Guader J., J. Garnier, P., 1899; Pascal, J. L. Garnier, P., 1899.

ГАРНЬЕ́ (Garnier), Тони (13.VIII.1869, Лион — 19.I.1948, Рокфор-ла-Бедуль, Буш-дю-Рон) — архитектор. Уч. в Школе изящных иск-в в Париже (до 1889). С 1901— арх. Лиона. Работы — назв. в ст. *Лион*, а также: проект индустр. города (1901—04), ратуша в Булонь-Бийанкуре в Париже (1931—34).

Соч.: Les grands travaux de la ville de Lyon, P., 1921; L'œuvre, P., 1932.
Лит.: Badovici J., Morance A., L'œuvre de Tony Garnier, P., 1938; Pawłowski Ch., Tony Garnier, P., 1967.

ГОГЕ́Н (Gauguin), Поль Эжен Анри (7.VI.1848, Париж — 8.V.1903, Атуона, о-в Хива-Оа, Маркизские о-ва) — живописец, график, скульптор. Специального образования не получил. Глава т. н. понт-авенской школы. Работал в Париже, Понт-Авене, Панаме, на Таити, Хива-Оа. Произв.: «Видение после проповеди» (1888, Нац. гал. Шотландии, Эдинбург), «Арлезианка» (1888, Метр.-м.), «Жёлтый Христос» (1889, Гал. Олбрайт-Нокс, Буффало), «Аве Мария» (1891, Метр.-м.), «Дух мёртвых» (1892, частн. собр., Нью-Йорк); «А, ты ревнуешь?» (1892), «Жена короля» (1896), «Сбор плодов» (1899), «Брод» (1901), «Попугаи» (1902) — все в ГМИИ; «Женщина, держащая плод» (1893), «Таитянские пасторали» (1893), «Идол» (1898), «Женщина с цветами в руках» (1899) — все в ГЭ; «Бедный рыбак» (1896, Художеств. м., Сан-Паулу), «И золото их тел» (1901, М. импрессионизма, Париж).

Соч.: Avant et après, P., 1923; Noa-Noa. Voyage de Thaiti, P., 1929; рус. пер.— Ноа-Ноа. Путешествие на Таити, 2 изд., М., 1918; Lettres à sa femme et à ses amis, P., 1946.

Лит.: Кантор-Гуковская А. С., Поль Гоген. Жизнь и творчество, Л.— М., 1965; Даниэльсон Б., Гоген в Полинезии, пер. со швед., М.— Л., 1969; Gauguin. Sa vie, son œuvre. Réunion de textes, d'études de documents. Sous la diréction de G. Wildenstein, P., 1958; Wildenstein G., P. Gauguin, v. 1— Catalogue, P., 1964; Cachin Fr., Gauguin, P., 1968.

ГРАНВИ́ЛЬ (Grandville; собств. Жан Иньяс Изидор Жерар, Gérard; 15.IX.1803, Нанси — 17. III.1847, Ванв, близ Парижа) — график. Уч. у своего отца — художника-миниатюриста. Ок. 1823 начал публиковать в Париже серии литогр. Автор политич. карикатур в журналах «Карикатюр» (с 1830), «Артист», «Шаривари» и др. Произв. (все — гр. на дер.): илл. к «Путешествиям Гулливера» Дж. Свифта (1838), «Жизни и приключениям Робинзона Крузо» Д. Дефо (1840), басням Лафонтена; альбомы «Иной мир» (1844), «Сцены частной жизни животных» (изд. в 1842), «Метаморфозы дня» (изд. в 1829, 1853).

Лит.: Гривнина А. С., Гранвиль-иллюстратор, в сб.: Проблемы развития зарубежного искусства, вып. 2, Л., 1972; J. I. I. G. Grandville. Bizarreries and fantasies of Grandville, introd. and commentary by S. Appelbaum, N. Y., 1974.

ГРЁЗ (Greuze), Жан Батист (21.VIII.1725, Турню, Бургундия — 21. III. 1805, Париж) — живописец и график. Уч. в Лионе (между 1745 и 1750) у Ш. Грандона, затем в Корол. академии живописи и скульптуры. Работал в Париже. Посетил Италию (1755—56). Произв.: «Деревенская помолвка» («Деревенская невеста»; 1761, Лувр); «Паралитик, или Плоды хорошего воспитания» (1763), «Голова девушки в чепце» (1760-е гг.), «Балованное дитя» (1765) — все в ГЭ; «Север и Каракалла» (1769), «Отцовское проклятие», «Разбитый кувшин», «Молочница» — все в Лувре; «Мёртвые птички» (Нац. гал. Шотландии, Эдинбург), «Утренние молитвы» (М. Фабра, Монпелье), портреты гравёра И. Вилля (1763, М. Жакмар-Андре, Париж), П. А. Строганова в детстве (1778), Е. П. Шуваловой (ок. 1780), автопортрет— все в ГЭ.

Лит.: Герц В., Жан-Батист Грёз, Л., 1948; Monod F., Hautecoeur L., Les dessins de Greuze, P., 1922; Mauclair C., Greuze et son temps, P., 1926; Brookner A., Jean-Baptiste Greuze, «Burlington Magazine for Connoiseurs», 1956, v. 98, № 638.

ГРО (Gros), Антуан Жан (16.III.1771, Париж — 26.VI.1835, Мёдон)— живописец и рисовальщик. Уч. у своего отца — художника-миниатюриста, у Ж. Л. *Давида* (с 1785) и в Корол. академии живописи и скульптуры (с 1787). Испытал влияние П. П. Рубенса (см. *Бельгия*). Посетил Италию (1793—1801). В 1800-е гг.— офиц. живописец Наполеона I. Работал в Париже. Произв.: «Бонапарт на Аркольском мосту» (1796, Лувр, авторское повторение в ГЭ), портрет Кристины Буайе (ок. 1800, Лувр), «Битва при Назарете» (1801, М. изящных иск-в, Нант), «Наполеон в госпитале чумных в Яффе» (1803—04, Лувр), «Битва при Абукире» (1806, Нац. м. Версаля и Трианонов), «Битва при Эйлау» (1808, Лувр), «Наполеон перед пирамидами» (Нац. м. Версаля и Трианонов); портреты — «Князь Б. Н. Юсупов в татарской одежде» (1809, ГМИИ), полковника Ф. Фурнье-Сарловеза (салон 1812, Лувр), Ж. Галля (Нац. м. Версаля и Трианонов), г-жи Рекамье (Гал. Югосл. академии, Загреб); «Отплытие герцогини Ангулемской» (1819, М. изящных иск-в, Бордо); росписи купола Пантеона в Париже (1811—24).

Лит.: Чегодаев А. Д., Легенда о бароне Гро, в кн.: Статьи об искусстве Франции, Англии, США 18—20 вв., М., 1978; Escholier R., Gros, ses amis, ses élèves, P., 1936; Delestre G., Antoine-Jean Gros, P., [1951].

ГРОМЕ́Р (Gromaire), Марсель (24.VII.1892, Нуайель-сюр-Самбр, Нор — 11.IV.1971, Париж) — живописец, гравёр, декоратор. Уч. в парижских частн. академиях. Посетил Бельгию, Голландию, Великобританию, Германию, США (1950). Произв.: «Фламандский косарь» (1924, Музей г. Парижа), «Война» (1925, Музей г. Парижа), «Безработный» (1936), «Четыре элемента», «Четыре сезона» (оба между 1938 и 1941), «Бруклинский мост» (1950, Музей г. Парижа), «Жатва в деревне близ Шартра» (1954); стенная роспись павильона Севра на Всемирной выставке в Париже в 1937; илл. к произв. Ш. Бодлера, Р. Жугле, М. Мерца; картоны для ковров мастерских Обюссона и парижской мануфактуры гобеленов.

Лит.: Cassou I., M. Gromaire, P., 1925; George W., Gromaire, P., 1928; Besson G., Gromaire, P., 1949; Cathalogue de l'exposition Gromaire, P., 1957; Zahar M., Gromaire, P., 1962.

ГУДО́Н, Удон (Houdon), Жан Антуан (20. III. 1741, Версаль — 15.VII.1828, Париж) — скульптор. Уч. у Ж. Б. *Пигаля* и М. А. Слодца. В 1764—68 — пенсионер Франц. академии в Риме. Изучал анатомию, античную скульптуру, работы П. *Пюже* и Дж. Л. Бернини (см. *Италия*). Посетил Саксонию (1771, 1773) и США (1785). В 1805—23 преподавал в Школе изящных иск-в в Париже. Произв.: «Экорше» (гипс, 1767, Школа изящных иск-в, Париж); статуи Иоанна Крестителя и св. Бруно (мр., между 1764 и 1768; сохранилась статуя св. Бруно, ц. Санта-Мария дельи Анджели в Риме); «Морфей» (гипс, салон 1769, М. замка Гота, ГДР; мр. копия в Лувре); портретные бюсты Д. Дидро (терракота, 1771, Лувр; мр., 1775, Нац. м. Версаля и Трианонов), Екатерины II (1773), Лизочки (1775), Вольтера (1778) — все мр., ГЭ; надгробие А. Д. Голицына (мр., 1774, Н.-и. м. арх-ры им. А. В. Щусева, Москва); «Диана» (гипс, 1776, М. замка Гота, ГДР; бр., 1790, Лувр); «Зима» (1783), «Лето» (1785)— обе мр., М. Фабра, Монпелье; Вольтер (мр., 1778, фойе театра «Комеди Франсез», Париж; мр., 1781, ГЭ); бюсты—К. В. Глюка (гипс, 1775, Б-ка земли Тюрингия, Веймар), Ж. Ж. Руссо (гипс, 1778, Художеств. м., Шверин), Ж. Бюффона (1782), И. П. Салтыкова (1783) — оба мр., ГЭ; Б. Франклина (1778), О. Г. Мирабо (1791) — оба терракота, Лувр; жены скульптора (гипс, 1787, Лувр), Наполеона I (терракота, 1806, М. изящных иск-в, Дижон); пам. Дж. Вашингтону (мр., 1788, установлен в 1796, Ричмонд, США).

Лит.: Аркин Д. Е., Образы скульптуры, М., 1961; Золотов Ю. К., Французский портрет XVIII века, М., 1968, с. 190—210; Maillard E., Houdon, P., 1931; Rostrup H., Jean-Antoine Houdon, Kbh., 1942; Giacometti G., La vie et l'œuvre de Houdon, v. 1—2, P., 1929; Réau L., Houdon, v. 1—2, P., 1965; Arnason H., The sculptures of Houdon, L., 1975.

ГУЖО́Н (Goujon), Жан [ок. 1510, близ Руана — между 1564 и 1568, Болонья(?)] — скульптор, архитектор и рисовальщик эпохи Возрождения. Работал в Руане (1540—42), в Париже (ок. 1543/44—1562) сотрудничал с П. *Леско*. В нач. 1560-х гг. переехал в Болонью. Произв.: надгробие Луи де Брезе (приписывается Г., мр., нач. ок. 1535, собор Нотр-Дам, Руан); рельефы «Оплакивание Христа» и «Четыре евангелиста» для алтарной преграды парижской ц. Сен-Жермен-л'Оксерруа (1544), «Фонтана невинных» (1547—49) — все мр., Лувр; «Венера и Амур» (мр., ГЭ); скульпт. декор отеля Линьери (ныне М. Карнавале; ок. 1545, Париж), дворца в Экуане, вост. дворового фасада Лувра (конец 1540-х — 1550-е гг.); 4 кариатиды, поддерживающие кафедру для музыкантов (мр., 1550, Зал кариатид, Лувр); илл. по рис. Г. к трактату Витрувия (гр. на дер., 1547); декор. работы в *Руане*, *Шантийи*.

Лит.: Vitry P., Jean Goujon, P., 1927; Colombier P. du, Jean Goujon, P., 1949; Blunt A., Art and architecture in France. 1500 to 1700, L., 1953.

ДАВИ́Д (David), Жак Луи (30.VIII.1748, Париж — 29.XII.1825, Брюссель) — живописец, обществ. деятель. Уч. в Корол. академии живописи и скульптуры у Ж. М. Вьена (1766—74). Глава т. н. революц. классицизма. В 1789—94 — чл. Конвента. С 1804 — «первый художник» Наполеона I. После реставрации Бурбонов жил в изгнании в Бельгии. Посетил Италию (1775—80),

где изучал античность. Работал в Париже и Брюсселе. Произв.: «Бой Марса и Минервы» (1771, Лувр), «Велизарий, просящий подаяние» (1781, М. изящных иск-в, Лилль), «Клятва Горациев» (1784, Лувр), «Смерть Сократа» (1787, Метр.-м.), «Ликторы приносят Бруту тела его сыновей» (1789, Лувр), «Клятва в зале для игры в мяч» (1791, не закончена, центр. часть в Нац. м. Версаля и Трианонов), «Смерть Марата» (1793, М. совр. иск-ва, Брюссель), «Сабинянки, останавливающие сражение между римлянами и сабинянами» (1799, Лувр), «Бонапарт на Сен-Бернарском перевале» (1800, Нац. м. Версаля и Трианонов); «Коронование Жозефины» (1805—07), «Леонид при Фермопилах» (1799—1814) — оба в Лувре; «Сафо и Фаон» (1809, ГЭ); портреты — врача А. Леруа (1783), «Автопортрет с палитрой» (1794), парные портреты четы Серизиа (1795), Ж. А. Рекамье (1800) — все в Лувре. Д. приписываются: «Портрет старика» (после 1815, Корол. м. изящных иск-в, Антверпен), «Зеленщица» (1895, М. изящных иск-в, Лион).

Соч. в рус. пер.: Речи и письма..., М.— Л., 1933.

Лит.: Замятина А. Н., Давид, М.— Л., 1936; Кузнецова И. А., Луи Давид, М., 1965; Hautecoeur L., Louis David, P., 1954; Wildenstein G., Louis David, Catalogue, P., 1963.

ДАВИ́Д д'АНЖЕ́ (David d'Angers), Пьер Жан (12. III.1788, Анже — 5 или 6.I.1856, Париж) — скульптор и медальер. Уч. у Ж. Л. *Давида* (1808) и Ф. Л. Ролана в Париже и во Франц. академии в Риме (1811—1816). Испытал влияние А. Кановы (см. *Италия*). Посетил Лондон (1816, 1828), Германию (1829, 1833—34). После революции 1848 эмигрировал в Бельгию и Грецию (1851—52). Работал в Париже. Произв.: медали (бр., св. 500) — «Наполеон», «Беранже», «Паганини», «Жорж Санд»; портретные бюсты (всего 150) — «И. В. Гёте» (мр., 1831, Нац. м. Гёте, Веймар); статуи — «Л. де Конде» (мр., 1816—27, Нац. м. Версаля и Трианонов), «Тальма» (мр., 1827, театр «Комеди Франсез», Париж); рельефы фронтона Пантеона в Париже (1830—37). В осн. произв. Д. находятся в М. изящных иск-в в Анже.

Лит.: Morant H. de, Catalogue de l'exposition commémorative. David d'Angers et son temps, Ville d'Angers, 1956.

ДАЛУ́ (Dalou), Эме Жюль (31.XII.1838, Париж — 15.IV.1902, там же) — скульптор. Уч. у Ж. Б. *Карпо* и в Школе изящных иск-в в Париже (с 1854). Как участник Парижской Коммуны, эмигрировал в Англию (1871—79). Посетил Бельгию (1875), где испытал влияние П. П. Рубенса (см. *Бельгия*). Произв.: «Национальный гвардеец» (терракота, 1871), «Бретонка» (гипс, 1870-е гг.) — оба в ГЭ; «Триумф Республики» (бр., 1879—99, пл. Нации, Париж), горельеф «Мирабо, отвечающий маркизу Дрё-Брезе» (бр., 1883—84, Палата депутатов, Париж), надгробие Бланки (бр., 1885, кладбище Пер-Лашез, Париж), надгробие В. Гюго (модель, гипс тониров., 1886, Пти-Пале, Париж), 54 фигуры рабочих и крестьян — эскизы для «Памятника Труду» (терракота, 1889—92, Пти-Пале, Париж), «Крестьянин» (бр., 1902, Лувр).

Лит.: Бродский В., Художники Парижской Коммуны, М., 1970; Caillaux H., Dalou, l'homme, l'œuvre, P., 1935

ДЕГА́ (Degas), Эдгар (19.VII.1834, Париж — 26 или 27. IX. 1917, там же) — живописец, график, скульптор. Представитель импрессионизма. Уч. в Школе изящных иск-в в Париже (1855—56). Испытал влияние Ж. О. Д. *Энгра*. В 1854—59 в Италии изучал иск-во кватроченто. Посетил также США (1872—73), Испанию. Работал в Париже. Произв.: «Семейство Беллели» (ок. 1858—60, М. импрессионизма, Париж), «Спартанские девушки вызывают на состязание юношей» (1860, Нац. гал., Лондон), «Дама с хризантемами» (1865, Метр.-м.), «Контора по приёму хлопка в Новом Орлеане» (1873, М. изящных иск-в, По); «Площадь Согласия» (около 1875), «Абсент» (1876, М. импрессионизма, Париж); «Портрет отца художника и гитариста Паганса» (1872, М. изящных иск-в, Бостон), «Певица с перчаткой» (1878, пастель, Художеств. ин-т Чикаго), «Гладильщицы» (ок. 1884, М. импрессионизма, Париж), «Таз» (1886, М. Хилл-Стид, Фармингтон, США), «Две танцовщицы» (ок. 1898, Дрезд. г.); «Проездка скаковых лошадей», «Танцовщица у фотографа», «Танцовщицы на репетиции», «Голубые танцовщицы» — все пастель, ГМИИ; «Танцовщица» (бр., М. Вальраф-Рихарц, Кёльн).

Лит.: Тугендхольд Я. А., Эдгар Дега и его искусство, М., 1922; [Зернов Б. А.], Дега [Альбом, Л.— М., 1965]; Русакова Р., Дега, М., 1968; Эдгар Дега. Письма. Воспоминания современников, пер. с англ. и франц., М., 1971; Lemoisne P. A., Degas et son œuvre, v. 1—4, P., 1949; Cabanne P., Edgar Degas, P., 1957; L'opéra completa di Degas, Mil., 1970.

ДЕКА́Н (Decamps), Александр Габриель (3. III.1803, Париж — 22.VIII.1860, Фонтенбло) — живописец и график. Примыкал к романтической школе. Уч. у А. де Пюжоля. Посетил Швейцарию (1824), Турцию (1827), Италию. Работал в Париже. Произв.: «Нищий, подсчитывающий подаяние», «Обезьяна-живописец» — оба 1833, Лувр; «Турецкий патруль» (1831), «Выход детей из турецкой школы» (1842) — оба в собр. Уоллес, Лондон; «Турецкий караул» (1834), «Турецкая школа» (1846) — оба в М. Конде, Шантийи; «Охота в горах» и «Охота на уток» — оба 1843, ГМИИ; «Нищие» (1845, ГЭ); сатирич. рис. в «Фигаро» и «Шаривари» (1830—31); сюита «Охота» (литогр., 1829—30).

Лит.: Moreau A., Decamps et son œuvre, P., 1869; Colombier P. du, Decamps, P., 1928.

ДЕЛАКРУА́ (Delacroix), Эжен Фердинан Виктор (26.IV.1798, Шарантон-Сен-Морис, близ Парижа — 13.VIII.1863, Париж) — живописец и график. Глава романтического направления. Уч. у П. Н. Герена (1816—22). Испытал влияние П. П. Рубенса (см. *Бельгия*), Дж. Констебла (см. *Великобритания*), А. *Гро*, Т. *Жерико*. Посетил Англию (1825), Алжир (1831—32), Марокко, Испанию, Бельгию. Работал в Париже. Произв.: «Данте и Вергилий» (1822), «Резня на Хиосе» (1823—24)— оба в Лувре; «Греция на развалинах Миссолунги» (1826—27, М. изящных иск-в, Бордо), «Казнь дожа Марино Фальеро» (1826, собр. Уоллес, Лондон); «Смерть Сарданапала» (1827), «Убийство епископа Льежского» (1829), «Свобода на баррикадах» (1830), автопортрет (ок. 1838) — все в Лувре; «Битва при Нанси» (1831, М. изящных иск-в, Нанси), «Битва при Тайбуре» (1837, Нац. м. Версаля и Трианонов); «Алжирские женщины» (1833—34), портрет Ф. Шопена (1838), «Еврейская свадьба в Марокко» (1839), «Взятие крестоносцами Константинополя» (1841) — все в Лувре; «Львиная охота в Марокко» (1854, ГЭ); серии литогр. к «Фаусту» И. В. Гёте (1827—28), «Гамлету» У. Шекспира (1834—43); росписи Тронного зала (1833—37) и б-ки (1838—47) Палаты депутатов (Бурбонский дворец), б-ки Люксембургского дворца (1841—46) — все в Париже, Зала Мира в Парижской ратуше (ок. 1851—53, сгорели в 1871), ц. Сен-Сюльпис в Париже (1849—61), плафон гал. Аполлона в Лувре (1850—51).

Соч. в рус. пер.: Мысли об искусстве, о знаменитых художниках, М., 1960; Дневник, т. 1—2, М., 1961.

Лит.: Ситник К. А., Э. Делакруа, М.— Л., 1947; [Жожина Е. Ф.], Эжен Делакруа. [Альбом], М., 1961; Гастев А. А., Делакруа, М., 1966; Escholier R., Delacroix, t. 1—3, P., 1926—29; Huyghe R., Delacroix ou le combat solitaire, P., [1964]; Mras G. P., E. Delacroix's theory of art, Princeton, 1966.

ДЕЛАРО́Ш (Delaroche), Поль (наст. имя Ипполит; 17.VII.1797, Париж — 4.XI.1856, там же) — живописец. Уч. у А. *Гро*. Посетил Италию. Работал в Париже. Произв.: «Допрос Жанны д'Арк кардиналом Винчестерским» (1824, собр. Уоллес, Лондон), «Дети короля Эдуарда IV» (1831, Лувр; повторение в ГМИИ), «Кромвель у гроба Карла I» (1831, М. изящных иск-в, Ним; повторение в ГЭ), «Убийство герцога

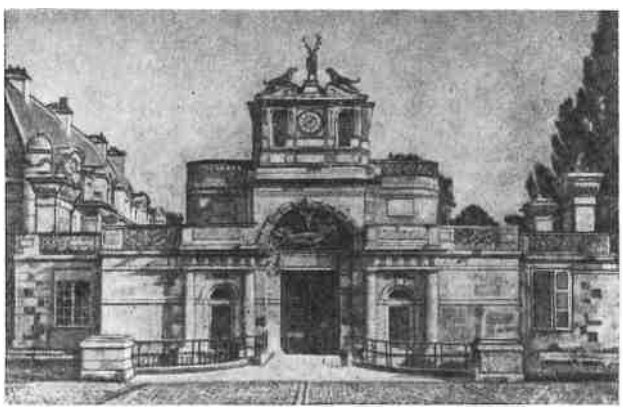
Гиза» (1834, М. Конде, Шантийи), «Мария Магдалина у гроба Христа» (1857, ГЭ); росписи в Школе изящных иск-в в Париже (1837—41).

Лит.: Mirecourt E., Paul de la Roche, P., 1856 (Les contemporains, № 72).

ДЕЛОНЕ (Delaunay), Робер (12.IV.1885, Париж — 25.X.1941, Монпелье) — живописец и график. Уч. в Школе театр.-декорац. иск-ва в Бельвиле. Испытал влияние неоимпрессионизма, П. *Сезанна*, кубизма. Основатель (совм. с С. Терк-Делоне) «орфизма». Посетил Англию (1904), Германию (1913), Испанию и Португалию (1914—20). Работал в осн. в Париже. Произв.: «Город» (1910), «Башни Лана» (1911), «Город Париж» (1910—12), «Окно» (1912), «Кофейник, португальский натюрморт» (1915—16) — все в Нац. м. совр. иск-ва, Париж; «Красная Эйфелева башня» (1910, М. Гуггенхейма, Нью-Йорк), портрет Ф. Супо (1922, Нац. центр иск-ва и культуры им. Ж. Помпиду, Париж), «Бегуны» (1926, собр. С. Делоне, Париж), «Ритмы» (1938, частн. собр., Париж); серия литогр. «Алло, Париж!» к произв. Ж. Дельтея (1926); росписи павильонов железных дорог и аэронавтики на Всемирной выставке 1937 в Париже.

Лит.: Gilles de la Tourette F., Robert Delaunay, P., 1950; Francastel P., Du cubisme à l'art abstrait. Les cahiers de Robert Delaunay, P., 1957.

ДЕЛОРМ (Delorme, de l'Orme), Филибер (ок. 1510—1515, Лион — 8.I.1570, Париж) — архитектор и теоретик арх-ры эпохи Возрождения. В 1533—36 жил в Риме. С 1540 — в Париже, с 1547 — «арх. короля». Работы — назв. в ст. *Париж*, *Лион*, *Сен-Дени*, *Фонтенбло*, а также: замок Ане (1547—56; капелла — 1549—52; входной павильон — 1549—56; парк — 1548—53), ворота Шапель в замке Компьень (1556), гал. замка Шенонсо (1556—59).



Ф. Делорм. Замок-дворец Ане. Начат в 1547. Главный вход.

Соч.: Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits fraiz, P., 1561; Le premier tome de l'architecture de Philibert Delorme, P., 1567.

Лит.: Brion-Guerry L., Philibert de l'Orme, Mil., 1955; Blunt A., Wittkower R., Philibert de l'Orme, L., 1958 (Studies in architecture, v. 1).

ДЕНИ (Denis), Морис (25.XI.1870, Гранвиль, Манш — 13.XI.1943, Сен-Жермен-ан-Ле, близ Парижа) — живописец, график, теоретик искусства. Учился в академии Жюлиана (с 1887) и в Школе изящных искусств в Париже. Один из основателей и теоретик группы «Наби» и «Мастерских религ. иск-ва» (1919). Изучал произв. Фра Анджелико (см. *Италия*) и Н. *Пуссена*. Испытал влияние П. *Пюви де Шаванна*, П. *Сезанна*, П. *Гогена*. Воспринял идеи символизма. Посетил Италию (1895, 1897—98, 1921), Испанию (1905), Германию (1907), Россию (1909), Африку (1921), США и Канаду (1927—28), Палестину и Грецию (конец 1920-х гг.). Произв.: «Бретонские женщины» (1890), «Музы» (1893), «Семейство Меллерио» (1897), «В честь Сезанна» (1900), «Рай» (1912), «Благовещение» (1913) — все в Нац. м. совр. иск-ва, Париж; «Святой источник» (1906), «Вакх и Ариадна» (1907), «История Психеи» (серия из 11 панно, 1908—09) — все в ГЭ; «Полифем» (1907), «Зелёный берег моря» (1909) — оба в ГМИИ; серия литогр. к «Путешествию Уриана» А. Жида; 216 гр. на дер. «Подражание Иисусу Христу» (1893—1903); росписи — церкви в Везине (1901—03), театра Елисейских полей (1912—13), капеллы в Сен-Жермен-ан-Ле (1915—22), ц. св. Духа в Париже (1935).

Соч.: Journal, v. 1—3, P., 1957—59.

Лит.: Fosca F., Maurice Denis, P., 1924; Jamot P., Maurice Denis, P., 1946; Chassé Ch., Les Nabis et leurs temps, P., 1960.

ДЕПОРТ (Desportes), Франсуа (24.II.1661, Шампиньёль, Лотарингия — 20.IV.1743, Париж) — живописец. Уч. у флам. живописца-анималиста Л. Никазиуса. Работал в Париже. Посетил Польшу (1695—96) и Англию (1712). Произв.: «Автопортрет в костюме охотника с собаками и дичью» (1699, Лувр); «Натюрморт с битым зайцем и фруктами» (1711), «Собаки и дичь», «Натюрморт с дичью и овощами» — все в ГЭ; «Охота на волка», «Охота на кабана», «Тан, собака Людовика XIV» — все в Лувре; «Пейзаж в окрестностях Парижа» (М. замка, Компьень); серии гобеленов по картонам Д. («Повести Индии» и др.).

Лит.: Lastic Saint-Jal C. de, Desportes, «Connaissance des arts», 1961, v. 107.

ДЕРЕН (Derain), Андре (10.VI.1880, Шату, близ Парижа — 8.IX.1954, Гарш, близ Парижа) — живописец, график, театр. декоратор, скульптор, керамист. Выставлялся вместе с фовистами. Уч. у Э. Карьера (1898—99) и в академии Жюлиана (1904). Посетил Лондон (1906), Испанию (1910), Италию. Произв.: «Коллиур» (1905, частн. собр., США); «Эстак» (1906), «Окно в парк» (1912) — оба в М. совр. иск-ва, Нью-Йорк; «Тропинка в лесу Фонтенбло» (ок. 1908), «Замок» (1910), «Субботний день» (1911—14) — все в ГМИИ; «Гавань в Провансе» (1912), «Девушка в чёрном» (1914), «Роща», «Натюрморт с черепом» — все в ГЭ; «Кухонный стол», «Итальянка» (оба — 1921—22, Художеств. гал. Уокера, Ливерпул); «Пьеро и Арлекин» (1924, частн. собр., Париж); «Натюрморт с апельсинами» (1931), «Стакан чая» (1935), «Барки в Камаре» (1936) — все в М. совр. иск-ва, Париж; илл. к «Разлагающемуся чародею» Г. Аполлинера (гр. на дер., 1909).

Соч.: Lettres à Vlaminck, P., 1955.

Лит.: Sandoz M., Eloge de Derain, P., 1958; Sutton D., André Derain, L., 1959.

ДЕСПЬО, Деспио, Депьо (Despiau), Шарль (4.XI.1874, Мон-де-Марсан, Ланды — 28.X.1946, Париж) — скульптор и график. Сын рабочего-штукатура. С 1891 уч. в Школе декор. иск-в и в Школе изящных иск-в в Париже. Работал помощником О. *Родена* (1907—14). Испытал влияние иск-ва др.-греч. архаики. Работал в Париже. Произв.: «Девочка из Ланд» (бр., 1904), «Полетта» (мр., 1910) — оба в Нац. м. совр. иск-ва, Париж; «Памятник павшим» (кам., 1920—22, Мон-де-Марсан); портреты — Л. Льевра (бр., 1918, М. изящных иск-в, Алжир), А. Мейер (бр., 1929, Нац. м. совр. иск-ва, Париж); этюд для надгробия Э. Мариша (гипс, 1929), «Ася» (бр., 1937), «Аполлон» (бр., 1936—1946) — все в Нац. м. совр. иск-ва, Париж.

Лит.: Стародубова В., Постигая глубины духовного, «Творчество», 1974, № 10; George W., Despiau vivant. L'homme et l'œuvre, P., 1947; Ch. Despiau, hrsg. von W. George, Köln, 1954.

ДИАЗ, Диас де ла Пеньа (Diaz de la Peña), Нарсис Виржиль (20.VIII.1808, Бордо — 18.XI.1876, Ментона, Приморские Альпы) — живописец и график,

Пейзажист барбизонской школы. В юности занимался живописью по фарфору. Испытал влияние Э. *Делакруа*. Работал в Париже и Барбизоне. Произв.: «Венера и Адонис» (1846), «Нимфа и Амур» (1850-е гг.) — оба в Лувре; «Поклонение восходящему солнцу» (1846), «Цыгане» (1848), «Пейзаж» (1864) — все в ГЭ; «Приближение грозы» (1871), «Дождливый день» (1872), «Осень в Фонтенбло» (1872) — все в ГМИИ; «Лес Фонтенбло» (1874, М. изящных иск-в, Реймс); «Девушки в лесу», «Красота» — оба литогр.

Лит.: Яворская Н. В., Пейзаж Барбизонской школы, М., 1962; Diaz de la Peña, P., 1914 (Les peintres illustrés, 65).

ДОБИНЬИ (Daubigny), Шарль Франсуа (15.II.1817, Париж — 19.II.1878, там же) — живописец и гравёр. Уч. у П. *Делароша* и у своего отца Э. Ф. Добиньи. Пейзажист барбизонской школы. Посетил Италию (1835—36) и с 1866 неоднократно Голландию, Англию, Испанию. Произв.: илл. к сб. «Народные песни Франции» (1843), серия «Путешествие в лодке» (1862) — оба оф.; «Запруда в Оптево» (1855, М. изящных иск-в и керамики, Руан), «Берега Уазы» (1859, М. изящных иск-в, Бордо), «Заход солнца» (1859, Лувр); «Утро» (1859), «Морской берег», «Деревня на берегу Уазы» (1868), «Вечер в Онфлёре» — все в ГМИИ; «Пруд» (1858), «Берег» (1866), «Пейзаж с озером» (1875) — все в ГЭ.

Лит.: Яворская Н. В., Пейзаж Барбизонской школы, М., 1962; Laran J., Daubigny, P., 1913; Moreau-Nélaton E., Daubigny raconté par lui-même, P., 1925.

ДОМЬЕ (Daumier), Оноре Викторьен (26.II.1808, Марсель — 10.II.1879, Вальмондуа, близ Парижа) — график, живописец, скульптор. Представитель критического реализма. С 1814 работал в Париже. В основном самоучка. В Лувре изучал античную скульптуру, произв. П. П. Рубенса (см. *Бельгия*), Рембрандта (см. *Нидерланды*). Сотрудничал в ж. «Силуэт», «Карикатюр» и «Шаривари». Произв.: «Гаргантюа» (1831), «Законодательное чрево», «Свобода печати», «Похороны Лафайета», «Улица Транснонен» — все 1834; серии — «Знаменитости золотой середины» (1832—33), «Карикатюрана» (1836—38), «Древняя история» (1841—43), «Люди юстиции» (1845—1848), «Добрые буржуа» (1846—49); «Потрясённая наследством» (1871) —все литогр.; «Аллегория Республики» (1848), «Прачка» (ок. 1859—60), «Криспен и Скапен» (ок. 1860) — все в Лувре; «Изгнание детей» (1855—57, Собр. О. Рейнхарт, Винтертур), «Вагон третьего класса» (ок. 1862—1863, Метр.-м.), «Дон Кихот» (ок. 1868, Новая пинакотека, Мюнхен), «Семья на баррикадах» (Нац. гал., Прага) — все масло; «Ратапуаль» (1850, бр., Лувр); «Камилл Демулен» (акв., ГМИИ).

О. В. Домье. «Потрясённая наследством». Литография из альбома «Осада». 1871.

Лит.: Яворская Н. В., Оноре Домье, Л., 1935; Замятина А. Н., Оноре Домье, М., 1954; Калитина Н., Оноре Домье, М., 1955; [Adhemar J.], Honoré Daumier, P., 1954; Balzer W., Der junge Daumier und seine Kampfgefährten, Dresd., 1965; Maison K. E., Honoré Daumier. Catalogue raisonné of the paintings, watercolours and drawings, v. 1—2, P., 1968; Honoré Daumier. Catalogue d'exposition..., P., 1977.

ДОРЕ (Doré), Гюстав (6.I.1832, Страсбур — 23.I.1883, Париж) — график, живописец, скульптор. Самоучка. Испытал влияние романтизма. Известен гл. обр. как иллюстратор. С 1848 работал в Париже. Произв.: илл. к «Гаргантюа и Пантагрюэлю» Ф. Рабле (1854), «Озорным рассказам» О. Бальзака (1855—56), «Божественной комедии» Данте (1861—68), «Дон Кихоту» М. Сервантеса (1862—63), «Потерянному раю» Дж. Мильтона (1865—66), библии (1864—66) — все гр. на дер. по рис. Г. Доре; «Нищие на мосту в Лондоне» (оф., 1873); пам. А. Дюма (бр., 1882, Париж).

Г. Доре. Иллюстрация к роману Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». Гравюра на дереве. 1854.

Лит.: Варшавский Л., Гюстав Доре, М., 1966; Leblanc H., Catalogue de l'œuvre complet de Gustave Doré, P., 1931; Farner K., Gustave Doré, P., 1967.

ДЮГЕ (Dughet), Гаспар (прозв. Гаспар Пуссен, Poussin; 7.VI.1615, Рим — 25.V.1675, там же) — живописец. Уч. у Н. *Пуссена*. Испытал влияние Доменикино (см. *Италия*) и К. *Лоррена*. Работал в Риме, Перудже, Флоренции и Неаполе. Пейзажист. Произв.: циклы фресок-«пейзажей» во дворцах Дориа и Колонна и в ц. Сан-Мартино ай Монти (на тему «Житие св. Илии») — все в Риме; «Пейзаж с молнией» (1665), «Лесной пейзаж», «Пейзаж с дорогой» — все в ГЭ; «Итальянский пейзаж», «Жертвоприношение Авраама» — оба в Нац. гал., Лондон; «Горный пейзаж с Марией Магдалиной», «Гроза» — оба в Прадо.

Лит.: Gerstenberg K., Gaspard Dughet, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», 1922, Bd 15; Catalogue de l'exposition: Nicolas Poussin, P., 1960 (Musee national du Louvre).

ДЮМУСТЬЕ, Дюмутье (Dumoustier, Dumoutier, Du Montier, Du Moustier) — семья рисовальщиков и живописцев. Наиболее известны: 1) Пьер (ок. 1540, по др. сведениям, ок. 1524 — после 1600). Уч., вероятно, у своего отца Жоффруа Д. Ок. 1570 вместе с братом Этьенном был при дворе императора в Вене. Работал в Париже. Придворный худож. Екатерины Медичи. Портретист. Произв.: портреты Этьенна Дюмустье (итал. кар., сангина, пастель, 1569), «Портрет мужчины средних лет» (итал. кар., сангина, 1592) — оба в ГЭ. 2) Этьенн (ок. 1520, Париж — 23.X.1603, там же) — брат Пьера. Работал в Париже. Придворный худож. Генриха II и его преемников. Произв.: портрет Ш. де Муаенна (кар., Нац. б-ка, Париж). 3) Даниель (14.V.1574, Париж — 21.VI.1646, там же). Придворный живописец с 1604. Портретист. Произв.: «Портрет белокурого юноши в чёрной одежде» (1640), «Портрет молодой дамы в голубом платье» (1638) — оба итал. и цв. кар., пастель, ГЭ; ок. 80 рис. в Б-ке Сент-Женевьев, Париж.

Лит.: Французские карандашные портреты XVI — XVII веков, Л., 1936; Мальцева Н. Л., Французский карандашный портрет, М., 1978; Moreau-Nélaton E., Les frères Du Moustier, P., 1908.

ДЮНУАЙЕ́ ДЕ СЕГОНЗА́К (Dunoyer de Segonzac), Андре Альбер Мари (6.VII.1884, Бусси-Сент-Антуан, Эссонн — 17.IX.1974, Париж) — живописец и график. Уч. в частных художеств. школах в Париже. Посетил Италию, Испанию, Сев. Африку. С 1908 жил в Сен-Тропезе. Пейзажист, мастер акварели, иллюстратор. Произв.: «Пьющие» (1910), серия воен. рис. (кар., 1914—18, М. двух мировых войн, Париж), «Лодочники» (1924, частн. собр.), «Церковь в Шампиньи» (1927); портрет Колет (оф.); серии оф. «Пляжи» (1935), «От Жуанвиля до Буживаля» (1936); илл. к произв. Т. Бернара, Р. Доржелеса, Ж. Ромена, Г. Колет, «Георгикам» Вергилия (1928—46).

Лит.: Jamot P., André Dunoyer de Segonzac, P., 1941; Roger-Marx C., Dunoyer de Segonzac, Gen., 1951; Lioré A. et Cailler P., Catalogue de l'œuvre gravé de Dunoyer de Segonzac, t. 1—8, Gen., 1958—70.

ДЮПРЕ́ (Dupré), Жюль (5.IV.1811, Нант — 6.X.1889, Л'Иль-Адан, близ Парижа) — живописец и график. Пейзажист барбизонской школы. Уч. у своего отца — керамиста Ф. Дюпре. В юности занимался живописью по фарфору. Испытал влияние Дж. Констебла (см. *Великобритания*) и Т. *Руссо*. Работал в Париже и Л'Иль-Адане. Произв.: «Вид в Нормандии», «Мельница в Солони» — оба литогр., 1835; «Большой дуб» (1844—45), «Маленькая повозка» (1850-е гг.) — оба в Лувре; «Пейзаж с коровами» (1850-е гг., ГЭ); «Дубы у дороги» (1850-е гг.), «Морской отлив в Нормандии» (ок. 1870) — оба в ГМИИ.

Лит.: Яворская Н. В., Пейзаж Барбизонской школы, М., 1962; Claretie J., Dupré, P., 1879.

ДЮСЕРСО́ (Du Cerceau, Ducerceau) — семья архитекторов 16—17 вв.: 1) Жак I Андруэ (1510 или 1512, Париж — ок. 1585, Аннеси, Савойя) — архитектор, гравёр, теоретик арх-ры. Работал в Италии (1531—1533). Произв.: циклы арх. гравюр и оф. («Книга архитектуры», 1559—61; «Античные арки и монументы», 1560; «Прекраснейшие здания Франции», 2 тт., 1576—1579, и др.). Замки-дворцы Шарлеваль (с 1570) в Нормандии и Вернёй-сюр-Уаз (с сер. 1560-х гг.) в Иль-де-Франсе. 2) Жак II Андруэ (ок. 1550 — 16.IX.1614) — архитектор. С 1588 — архитектор короля. Работы — назв. в ст. *Париж*, *Фонтенбло*, а также: работы в замках-дворцах Шарлеваль и Вернёй-сюр-Уаз. 3) Саломон де Брос (Brosse, Debrosse; ок. 1571, близ Вернёй-сюр-Уаз — 9.XII.1626, Париж) — архитектор. Работы — назв. в ст. *Париж*, а также: храм гугенотов в Шарантоне (1621—23, разрушен в 1686), акведук в Аркёй (1624).

Соч.: Arcs et monuments antiques, P., 1549—60; Livre d'architecture, P., 1559; Livre des Grotesques, P., 1566; Plus Excellents bastiments de France, v. 1—2, P., 1576—79; Livre des édifices antiques et romains, P., 1584.

Лит.: Geymüller H. de, Les Du Cerceau, leur vie et leur œuvre d'après de nouvelles recherches, P., 1887; Hautecoeur L., Histoire de l'architecture classique en France, v. 1—2, P., 1965.

ДЮФИ́ (Dufy), Рауль (3.VI.1877, Гавр — 23.III.1953, Форкалькье, Нижние Альпы) — живописец, график, декоратор, керамист. Уч. в Школе изящных иск-в в Гавре и в Париже (с 1900). Испытал влияние импрессионистов, А. *Матисса*, А. *Тулуз-Лотрека*, П. *Сезанна*. Изучал нар. лубок, в стиле к-рого исполнил многочисл. работы в 1914—18. Выставлялся вместе с фовистами. Посетил Германию (1909), Италию (1922—25), Марокко (1925), Испанию (1949), США (1950—52). Работал в Париже и Ницце. Произв.: «Афиши Трувиля» (1906, Нац. м. совр. иск-ва, Париж), «Дом среди деревьев» (1908, частн. собр., Париж), «Трое купальщиков» (1919, Нац. м. совр. иск-ва, Париж), «Окно в Ницце» (1927, частн. собр., Лос-Анджелес), «Индианка» (1928, собр. Луи Карре, Париж), «Скачки в Довиле» (1930, Нац. м. совр. иск-ва, Париж), панно на Всемирной выставке в Париже в 1937 «Фея электричества» (1937); «Амфитрита» (1943, собр. Р. Дюфи, Ницца), «Квинтет с красной виолончелью» (1948, частн. собр., Париж); илл. к «Бестиарию» Г. Аполлинера (гр. на дер., 1911) и к «Приключениям Тартарена из Тараскона» А. Доде (цв. литогр., 1931—37).

Лит.: Костеневич А. Г., Рауль Дюфи, Л., 1977; Courthion P., Raoul Dufy, Gen., 1951; Lassaigne J., R Dufy, Gen.— P.— N. Y., 1954; Cogniat R., Raoul Dufy décorateur, Gen., 1957; Cogniat R., R. Dufy, P., 1967.

ЖАКО́Б (Jacob) — семья мастеров художеств. мебели: 1) Жорж (6.VII.1739, Шени, Бургундия —5.VII.1814, Париж) — глава семьи и мастерской (до 1796). Мастер с 1765. Работал в Париже. Исполнил мебель в стиле классицизма (резная с позолотой, позже — из полиров. красного дер. с отделкой золочёной бр.) для мн. франц. и иностранных дворцов (в т.ч. для Павловска, см. *РСФСР*). По эскизам Ж. Л. *Давида* исполнил мебель для его мастерской (1789—90) и по эскизам Ш. *Персье* и П. Ф. Л. *Фонтена* обстановку для зала заседаний Конвента в Тюильри (1793). 2) Франсуа Оноре (прозв. Ж. Демальтер, Desmalter; 6.II.1770, Париж — 15.VIII.1841, там же) — сын и преемник Жоржа Ж., с к-рым основал фирму (после 1803—12). Изготовил мебель в стиле ампир для дворцов Наполеона I. 3) Жорж Альфонс (21.II.1799, Париж — 7.VI.1870, там же) — сын Франсуа Оноре. Работал в Париже. Его мастерская исполнила мебель красного дерева с наклеенными полосками латуни для европ. дворов и частных лиц.

Лит.: Lefuel H., G. Jacob, ébéniste du XVIII[e] siècle, P., 1923; его же, François-Honoré-Georges Jacob, ébéniste de Napoléon I-er et de Louis XVIII, P., 1925; Salverte F. de, Les ébénistes du XVIII[e] siècle, 4 éd., P., 1953.

ЖЕРА́Р (Gérard), Франсуа (4.V.1770, Рим — 11.I.1837, Париж) — живописец и литограф. Ок. 1782—1783 уч. в парижском «Королевском пансионе», затем у О. *Пажу*, Н. Брене и с 1786 у Ж. Л. *Давида*. В 1790—1791 выезжал в Рим. Работал в Париже. «Первый живописец короля» (с 1814). Произв.: портреты —«Ж. Б. Изабэ с дочерью» (1795), мадам Талейран (1805) — оба в Лувре; «Наполеон I в коронационной одежде», М. В. Кочубей — оба в ГМИИ; императрицы Жозефины (1801, ГЭ), мадам Рекамье (1802, Пти-Пале, Париж), маркизы Висконти (1810, Лувр); «Психея и Амур» (1797, Лувр); «Битва при Аустерлице» (1810), «Вход Генриха IV в Париж» (1817), «Коронование Карла X» (1829) — все в Нац. м. Версаля и Трианонов; декор. росписи в парижском Пантеоне (1810-е гг.); по рис. Ж. гравированы илл. к произв. Вергилия (1798), Ж. Расина и др.

Соч.: Correspondance de François Gérard, publiée par H. Gérard, P., 1867.

Лит.: [Gérard H.], Œuvre du Baron François Gérard, v 1—3, P., 1852—57; Escholier R., Cros. Ses amis, ses élèves, P., 1936.

ЖЕРИКО́ (Géricault), Теодор (26.IX.1791, Руан — 26.I.1824, Париж) — живописец, график, скульптор. Родоначальник романтизма. Уч. у К. *Верне* и П. Н. Герена. Испытал влияние Ж. Л. *Давида* и А. *Гро*. Посетил Италию (1816—17), Англию (1820—22), Бельгию (1820). Работал в Париже. Произв.: «Офицер конных егерей императорской гвардии, идущий в атаку» (1812), «Раненый кирасир, покидающий поле боя» (1814), «Потоп» (1816), «Бег свободных лошадей в Риме» (1816—17), «Плот Медузы» (1818—19) — все в Лувре; портрет Делакруа (1819, М. изящных иск-в и керамики, Руан); «Скачки в Эпсоме» (1821), «Пейзаж с печью для обжига извести» (1822) — оба в Лувре; серия «Портреты сумасшедших» (1819—20, М. изящных иск-в, Лион, М. изящных иск-в, Гент, Собр. О. Рейнхарт, Винтертур, и др.); «Этюд натурщика» (ГМИИ); серия «Большая английская сюита» (литогр., 1821).

Лит.: Терновец Б. Н., Теодор Жерико, М.— Л., 1945; Жерико о себе и современники о нем. [Сб., пер. с франц. Сост.

и автор предисловия и комментариев В. Н. Прокофьев], М., 1962; Прокофьев В. Н., Жерико, М., 1963; Berger K., Géricault et son œuvre, P., 1968; Aimé-Azam D., Géricault und seine Zeit, Münch., 1967.

ЖИРАРДО́Н (Girardon), Франсуа (17.III.1628, Труа — 1.IX.1715, Париж) — скульптор. Уч. у Л. Манье, Ф. Ангье и в Риме (до 1650) у Дж. Л. Бернини (см. *Италия*). Работал в Париже и Версале. Посетил Тулон, Марсель, Геную, Рим. Произв.: скульпт. декор дворцов *Во-ле-Виконт*, Тюильри и Лувра (гал. Аполлона); рельеф с изображением Богоматери (мр., 1657, Лувр); скульпт. группы «Аполлон и нимфы» (1666—76) и «Похищение Прозерпины» (1699) — обе мр., парк в *Версале*; скульпт. группа «Персей и Андромеда» (мр., 1684, Лувр); надгробие А. Ж. Ришельё (мр., 1694, церковь Сорбонны, Париж); конный пам. Людовику XIV на пл. Вандом, Париж (бр., ок. 1699; разрушен в 1792); портретный бюст Н. Буало (мр., Лувр).

Лит.: Francastel P., François Girardon, P., 1928.

ЗЕРФЮСС (Zehrfuss), Бернар (р. 20.X.1911, Анже) — архитектор. Представитель функционализма. Уч. в Школе изящных иск-в в Париже у Э. Понтремона и П. Эрбе (1939). Работал в Тунисе, Алжире, с 1951 — в Париже. Испытал влияние О. *Перре* и Ш. Э. *Ле Корбюзье*. Работы — назв. в ст. *Тунис* (см.), *Гавр*, *Париж*, *Тур*, а также: заводы «Рено» (1953) во Флене (Ивелин).

КАЛЛО́ (Callot), Жак (1592 или 1593, Нанси — 25.III.1635, там же) — гравёр и рисовальщик. Уч. в Италии у Ф. Томассена (с 1609) и Дж. Париджи. Был придворным худож. во Флоренции (1611—21). Работал в Нанси. Посетил Брюссель (1625) и Париж (1629—30). Произв.: серии оф. «Каприччи» (1617 и 1623), «Цыгане» (1621), «Нищие», или «Бароны» (1622), «Балли» («Танцы»), «Гобби» («Горбуны»; 1622), «Бедствия войны» (1632 и 1633), «Четыре пейзажа» (1622), виды Нанси (1626) и Парижа (1629); оф. «Ярмарка в Импрунете» (1620), «Ярмарка в Гондревиле» (1621), «Турнир в Нанси» (1626), «Осада Бреды» (1627), «Осада острова Ре» (1630), «Осада Ла Рошели» (1630), «Большая охота» (1626), «Мученичество св. Себастьяна» (1632—33); рис. К., б. ч. зарисовки с натуры, хранятся в ГЭ, Лувре и др. музеях.

Лит.: Bechtel E. de T., Jacques Callot, N. Y., 1955; [Dohmann A.], Jacques Callot. Radierungen, Dresd., 1960; Ternois D., Jacques Callot, Catalogue complet de son œuvre dessiné, P., 1962; его же, L'art de Jacques Callot, P., 1962.

КАРПО́ (Carpeaux), Жан Батист (11 или 14.V.1827, Валансьенн — 11 или 12.X.1875, Курбевуа, ныне О-де-Сен) — скульптор, живописец, график. Сын каменщика. Уч. у Ф. *Рюда* (с 1844), в Школе изящных иск-в в Париже у Ф. Дюре (с 1848). Испытал влияние Микеланджело, позднего Донателло (оба — см. *Италия*), П. П. Рубенса (см. *Бельгия*). Посетил Рим (1855—61), Бельгию (1863), Лондон (1871). Работал в Париже. Произв.: «Мальчик-рыбак» (гипс, 1858) и «Уголино и его дети» (бр., 1857—60) — оба в Лувре; горельефы — «Триумф Флоры» (гипс, 1863—66, Павильон Флоры, парк Тюильри, Париж), «Танец» (камень, 1865—69, фасад «Гранд-Опера» в Париже, оригинал в Лувре); скульпт. группа «Четыре части света» (бр., 1867—72, для фонтана на пл. Обсерватории, Париж); пам. А. Ватто в Валансьенне (бр., 1869, поставлен в 1884); портрет Ш. Гарнье (бр., 1869, Лувр), «Девочка-рыбачка» (терракота, ГМИИ); «Бал в Тюильри» (Лувр), автопортрет (М. Карпо, Валансьенн) — оба масло; рис. К. хранятся в Лувре, Школе изящных иск-в в Париже и др. музеях.

Лит.: Clément-Carpeau L., La vérité sur l'œuvre et la vie de Jean-Baptiste Carpeau (1827—1875), v.1—2, P., 1934—1935; Catalogue de l'exposition Carpeau. Petit-Palais, Paris, 1955—1956, P., 1955.

КАФЬЕРИ́ (Caffieri), Жан Жак (29.IV.1725, Париж — 21.VI.1792, там же) — скульптор и бронзолитейщик, мастер декор. скульптуры и декор.-прикл. иск-ва. Уч. у своего отца Жака К. и у Ж. Б. *Лемуана*. Работал в Париже, Риме (1749—53), посетил Неаполь (ок. 1754). Произв.: скульпт. декор Дома инвалидов, Париж; портретные бюсты К. А. Гельвеция (мр., 1773, Лувр), драматурга А. Пирона (мр., 1775, Б-ка Сент-Женевьев, Париж), П. Корнеля (терракота, 1776, ГМИИ); драматурга Ш. Фавара (1783) и астронома Ш. Пенгре (1788) — оба терракота, Лувр; графини Дюбарри (мр., ГЭ).

Лит.: Jouin H., J.-J. Caffiéri, P., 1891.

КЛОДИО́Н (Clodion; собств. Клод Мишель, Michel; 20.XII.1738, Нанси — 28.III.1814, Париж) — скульптор. Уч. у Л. С. Адана и Ж. Б. *Пигаля*. Работал в Париже (с 1755). Посетил Италию (1762—71) и Нанси (1795—98). Произв.: «Сатир и нимфа» (1770, Лувр), «Фавн» (1783, М. Клюни, Париж), «Вакханка с мальчиком» (Лувр), «Речная нимфа» (ГМИИ) — все терракота; барельеф «Нимфы, устанавливающие герму Пана» (фарфор, 1788, ГЭ); портретные бюсты Ш. Монтескьё (мр., 1801), генерала Э. Лакоста (гипс) — оба в Нац. м. Версаля и Трианонов; рельеф для Вандомской колонны в Париже (бр., 1806); модели для фарфоровой мануфактуры в Севре.

Лит.: Thirion H., Les Adam et Clodion, P., 1885; Varenne G., Clodion à Nancy, Nancy, 1914.

КЛУЭ́ (Clouet) — семья живописцев и рисовальщиков эпохи Возрождения. Наиболее известны: 1) Жан Младший (произв. также Жане, Janet; около 1485/86—1540, Париж). Прибыл, вероятно, из Нидерландов. Уч. у своего отца Жана К. Старшего. С 1516 — придворный живописец Франциска I в Туре. С 1529 — в Париже. Портретист. Произв.: портреты дофина Франциска (ок. 1519, Корол. м. изящных иск-в, Антверпен), г-жи Канапель (ок. 1523, Нац. гал. Шотландии, Эдинбург), герцога Клода Гиза (ок. 1525, гал. Питти, Флоренция), Франциска I (ок. 1525—30, Лувр), Луи де Клев (1530, М. академии Каррара, Бергамо), Франциска I на коне (1540, Уффици); рисунки К., б. ч. портреты, выполнены в технике чёрного мела и сангины (всего ок. 130; хранятся в М. Конде, Шантийи, Нац. б-ке, Париж, ГЭ и др. музеях). 2) Франсуа (также прозв. Жане; до 1522, Тур — 22.IX.1572, Париж) — сын и ученик Жана К. С 1540 — придворный живописец Франциска I и его преемников. Испытал влияние Х. Хольбейна Младшего (см. *Германия*). Работал в Париже. Произв.: портреты Генриха II (1559, Уффици), Карла IX (1561, Графич. собр. Альбертина, Вена), аптекаря Кюта (1562, Лувр), Жанны д'Альбре (1570, М. Конде, Шантийи), Елизаветы Австрийской (ок. 1571, Лувр); «Купание Дианы» (ок. 1550—60, М. изящных искусств и керамики, Руан), «Купающаяся женщина» [портрет Дианы де Пуатье (?); ок. 1571, собр. Х. Кук, Ричмонд]; портретные рис. К. (ок. 50), выполненные б. ч. в технике карандаша и сангины, хранятся в Музее Конде (Шантийи), Кабинете эстампов (Париж), ГЭ и др. музеях.

Лит.: Мальцева Н. Л., Клуэ, М., 1963; Moreau-Nélaton É., Les Clouet et leurs émules, v. 1—3, P., 1924; Germain A., Les Clouet, P., 1927; Adhémar J., Le dessin français au XVI[e] siècle, Lausanne, 1954; Mellen P., Jean Clouet, N. Y., 1971.

КОЛО́МБ (Colombe, Colomb, Columb), Мишель [ок. 1430, Бурж или Нант — 1512 (?), Тур] — скульптор. Уч. у своего отца Филиппа К. С 1584 работал в Мулене, с 1496 — в Туре. Руководил мастерской. Произв.: «Медаль на въезд Людовика XII в Тур» (бр., 1500, экземпляр в Нац. б-ке, Париж); надгробие Франциска II Бретонского и Маргариты де Фуа (мр., 1502—07, собор Сен-Пьер, Нант); рельефы «Погребение Христа» (кам., ок. 1496, церковь, Солем) и «Битва св. Георгия с драконом» (мр., 1508—09, Лувр).

Лит.: Vitry P., Michel Colombe et la sculpture de son temps, P., 1901; Pradel P., Michel Colombe le dernier imagier gothique, P., 1953.

КОРНЕ́ЛЬ ДЕ ЛИО́Н [Corneille de Lyon, прозв. К о р н е л и с из Г а а г и; ок. 1505 (?), Гаага — ок. 1574, Лион]— живописец эпохи Возрождения. Работал в Лионе и Париже. Портретист. Произв.: женский портрет (1530—40-е гг., ГЭ); портрет Беатриче Пачеко (1545, Нац. м. Версаля и Трианонов), портрет мальчика (М. изящных иск-в, Бостон); герцога Ангулемского и Маргариты Валуа — оба в М. Конде, Шантийи; Жаклин де Роан (Нац. м. Версаля и Трианонов), портрет неизвестного (Художественно-историч. м., Вена), королевы Клод (ГМИИ).

Лит.: B o u c h o t H., Les Clouet et Corneille de Lyon, P., [1892]; M o r e a u - N é l a t o n E., Les Clouet et leurs émules, v. 1—3, P., 1924.

КОРО́ (Corot), К а м и л ь Жан Батист (16.VII.1796, Париж — 22.II.1875, Виль-д'Авре, близ Парижа) — живописец и график. Пейзажист, близок барбизонской школе. Уч. у А. Мишаллона и В. Бертена. Испытал влияние Н. *Пуссена*, К. *Лоррена*, Дж. Констебла (см. *Великобритания*). Посетил Италию (1825—28, 1834, 1843), Англию (1862), неоднократно Голландию, Бельгию, Швейцарию. Работал в Париже и его окр., в Нормандии, Бретани. Произв.: «Виль-д'Авре» (1825, частн. собр., Лондон); «Пейзаж с Колизеем» (1825), «Шартрский собор» (1830) — оба в Лувре; «Вилла д'Эсте в Тиволи» (1843, собр. Руар, Париж), «Гомер и пастухи» (1845, Лувр), «Концерт» (1857, М. Конде, Шантийи); «Амур и нимфа» (1857), «Женщина с жемчужиной» (ок. 1868—1870) — оба в Лувре; «Утро в Венеции» (ок. 1834), «Замок Пьерфон» (1850—60-е гг.), «Воз сена» (ок. 1865—1870), «Бурная погода. Берег Па-де-Кале» (ок. 1865—1870), «Порыв ветра» (1865—70), «Купание Дианы» (ок. 1873—74) — все в ГМИИ; «В лесу» (1860-е гг.), «Вечер», «Утро» (оба — ок. 1860—70), «Пейзаж с коровой» (ок. 1865—70) — все в ГЭ; росписи в церкви в Виль-д'Авре (1855); «Пейзаж с башней на горизонте» (автография), «Башня за озером» (гр. на стекле) — оба 1871.

Лит.: А л п а т о в М. В., Коро, М.— Л., 1936; [Р а з у м о в с к а я С.], Коро в музеях СССР. [Альбом], М.— Л., 1938; Коро — художник, человек. Документы. Воспоминания, [пер. с франц.], вступ. ст. Е. Гайдукевич, М., 1963; Коро. (Альбом репродукций). Сост. и автор вступ. ст. Е. Гайдукевич, М., 1965; Коро. Жан Батист Камиль. [Альбом репродукций]. Вступит. ст. И. Кузнецовой, М., 1976; R o b a u t A., L'œuvre de Corot, v. 1—5, P., 1905; F o s c a F., Corot, P.— Brux., 1958; Catalogue de l'exposition «Hommage à Corot», P., 1975.

КУАЗЕВО́КС, К у а з в о (Coyzevox, Coysevox, Quoizevaux), Антуан (29.IX.1640, Лион — 10.X.1720, Париж) — скульптор. Уч. у Л. Лерамбера. Работал в Париже (с 1657) и Версале. С 1660 — придворный скульптор Людовика XIV. В 1702 — 05—директор Корол. академии живописи и скульптуры. Учитель Н. и Г. *Кусту* и мн. др. скульпторов. Произв.— назв. в ст. *Версаль*, а также: скульпт. декор дворцов Лувра в Париже, Марли, Сен-Клу, Дома инвалидов в Париже и дворца Саверне в Эльзасе; статуи «Нимфа с раковиной» (1683—85), «Венера целомудренная» (1686), «Мария Аделаида Савойская» (1710) — все мр., Лувр; статуя Людовика XIV (бр., 1689,М. Карнавале, Париж); скульпт. группы Меркурия и Славы для Марли (с 1719 у входа в сад Тюильри, Париж; мр., 1701—02), «Пастух с мальчиком-сатиром» (мр., 1709, Лувр); надгробия Ж. Б. Кольбера (мр., 1685—87, ц. Сент-Эсташ, Париж), кардинала Дж. Мазарини (мр., 1689—93, Лувр); портретные бюсты Ж. Б. Кольбера (1685—87), Ш. Лебрена (1679) — оба мр., Лувр; Л. Конде (бр., 1688, Лувр), Р. Декота (мр., 1704, Б-ка Сент-Женевьев, Париж), П. Миньяра (терракота, ГЭ). Всего — ок. 200 станковых скульпт. работ.

А. К у а з е в о к с. Портрет гравёра Ж. Одрана (фрагмент). Терракота. Конец 17 в. Лувр. Париж.

Лит.: М а ц у л е в и ч Ж., Французская портретная скульптура XV — XVIII веков в Эрмитаже, Л.— М., 1940; K e l l e r - D o r i a n G., Antoine Coysevox. Catalogue raisonné de son œuvre, v. 1—2, P., 1920; B e n o i s t L., Coysevox, P., 1930; S c h e u e r l e U., Antoine Coysevox: Parkfiguren, Studien zum Stil und Stilwandel, Münch., 1969 (Diss.).

КУРБЕ́ (Courbet), Жан Дезире Г ю с т а в (10.VI. 1819, Орнан, близ Безансона — 31.XII.1877, Ла-Тур-де-Пельс, Швейцария) — живописец, график, скульптор, обществ. деятель, активный участник Парижской Коммуны. Представитель и теоретик реализма. Посещал ателье К. Штёбена в Париже, но в осн. формировался самостоятельно. Испытал влияние Д. Веласкеса (см. *Испания*), Рембрандта и Ф. Халса (оба — см. *Нидерланды*), романтиков. Посетил Англию (1846), Голландию (1847), неоднократно Германию и Австрию. Работал в Париже, Орнане, Ла-Тур-де-Пельс. Произв.: «Автопортрет с трубкой» (1846—47, М. Фабра, Монпелье), «Послеобеденное время в Орнане» (1849, М. изящных иск-в, Лилль), «Дробильщики камня» (1849, сгорела в 1945, ранее в Дрезд. г.), «Похороны в Орнане» (1849—1850, Лувр), «Деревенские барышни» (1851, Метр.-м.); «Купальщицы» (1853), «Здравствуйте, господин Курбе!» (1854) — оба М. Фабра, Монпелье; «Ателье» (1855), «Битва ланей» (1866), «Бушующее море» (1870) — все в Лувре; «Прудон и его семья» (1865, Пти-Пале, Париж); «Море у берегов Нормандии» (1867), «Хижина в горах» (1870-е гг.), «Волна» — все в ГМИИ; «Ловец форелей» (1862, бр., М., Орнан).

Г. К у р б е. «Автопортрет с трубкой». 1846—47. Музей Фабра. Монпелье.

С о ч.: Письма, документы, воспоминания современников. Автор вступит. ст. и сост. Н. Н. Калитина, М., 1970.

Лит.: Т и х о м и р о в А. Н., Гюстав Курбе, М., 1965; Courbet raconté par lui-même et par ses amis, t. 1—2, Gen., 1948—1950; B a s i n G., Catalog der Ausstellung Courbet, Venedig, 1956; C h a m s o n A., Courbet, P., 1956; A r a g o n L., Das Beispiel Courbet, Dresd , 1956 (франц. изд., P., 1952); Gustave Courbet, Hrsg. von G. C. Klingenburg, B., 1960.

КУСТУ́ (Coustou) — семья скульпторов. Наиболее известны братья: 1) Н и к о л а (8.I.1658, Лион — 1.V. 1733, Париж). Уч. у своего дяди А. *Куазевокса*. Работал в Париже и Версале. В 1683—86 посетил Рим. Ректор Корол. академии живописи и скульптуры с 1720. Произв.: скульпт. декор Лувра и Дома инвалидов в Париже, Версаля, Марли; скульпт. группа «Сена и Марна» для Версальского парка (мр., 1712, ныне сад Тюильри, Париж); статуи—Людовика XV в образе Юпитера, Юлия Цезаря (1722) — обе мр., Лувр; маршала К. Виллара (мр., 1714, ратуша, Экс-ан-Прованс); рельеф «Снятие со креста» (мр., 1725, собор Нотр-Дам, Париж). 2) Г и й о м К. С т а р ш и й (25.IV. 1677, Лион — 20.II.1746, Париж). Уч. у А. Куазевокса. Посетил Рим (1697—1703). Работал в Париже, Версале, Марли (часто совм. с братом). Ректор Корол. академии живописи и скульптуры в 1733, в 1735—

1738 — её директор. Произв.: «Геркулес на костре» (1704), «Мария Лещинская в образе Юноны» (1730) — обе мр., Лувр; две скульпт. группы укротителей коней для замка Марли (ныне у входа на Елисейские поля, Париж, мр., 1740—45); портретные бюсты Н. Кусту (ок. 1715), П. Дарере де Латура (1753, оба — терракота), арх. Ж. А. Габриеля (мр., ок. 1760) — все в Лувре.

Лит.: Vitry P., La sculpture française classique, P., 1934.

ЛАЛИ́К (Lalique), Рене (6.IV.1860, Ай, Марна — 5.V.1945, Париж) — ювелир и художник по стеклу. Обучался в Париже в Школе декор. иск-в. Выполнял украшения в «стиле модерн» из благородных металлов, жемчуга, драгоценных камней, эмали, черепахового панциря, рога, слоновой кости, используя растит. мотивы, изображения цветов, птиц, животных и т. п. С сер. 1910-х гг. работал как мастер художеств. стекла.

Лит.: Benésite L., René Lalique, P., [s. a.]; Geffroy G., L'art décoratif moderne. René Lalique, P., 1922.

ЛАНКРЕ́ (Lancret), Никола (22.I.1690, Париж — 14.IX.1743, там же) — живописец. Уч. у П. Дюлена и К. Жилло. Испытал влияние А. *Ватто*. Работал в Париже. Произв.: серии картин «Времена года» (Лувр), «Четыре возраста жизни» (Нац. гал., Лондон); «Галантная беседа», «Кухарка» — оба в собр. Уоллес, Лондон; «Привязывание конька» (Нац. м., Стокгольм), «Урок музыки» (Лувр); «Танцовщица Камарго» и «Кухня» — оба в ГЭ; «Концерт в парке» (ГМИИ).

Лит.: Wildenstein G., Lancret. Biographie et catalogue critiques, P., 1924.

ЛАРЖИЛЬЕ́Р (Largillière), Никола де (крещён 10.X. 1656, Париж — 20.III.1746, там же) — живописец. Уч. в Антверпене (с 1668) у А. Губо. В 1674—78 работал в Лондоне помощником П. Лели (см. *Великобритания*). В 1682 вернулся в Париж. Испытал влияние П. П. Рубенса (см. *Бельгия*). С 1722 — директор Корол. академии живописи и скульптуры. Портретист. Произв.: «Приготовление к празднику в парижской ратуше» (эскиз, 1687, ГЭ), портреты Марии Ламбер деТориньи (1696, Метр.-м.), Камергера де Монтаргю (Дрезд. г.), Елизаветы Богарне (М. изящных иск-в, Гренобль), Вольтера (М. Карнавале, Париж), «Портрет неизвестной» (ГМИИ), «Автопортрет с семьёй» (ок. 1710—12, Лувр). Всего Л. приписывается ок. 1500 портретов.

Лит.: Pascal G., Largillière, P., 1928; Rensselaer Smith J. van, Nicolas Largillière, a painter of the régence, [Minneapolis], 1964.

ЛАТУ́Р, Л а Т у р (La Tour), Жорж де (14.III.1593, Вик-сюр-Сей, Лотарингия — 30.I.1652, Люневиль, там же) — живописец. Испытал воздействие М. Караваджо (см. *Италия*) и его школы. С 1620— в Люневиле. «Живописец короля» (с 1639). Произв.: «Платёж» (Гос. карт. гал., Львов), «Иов и его жена» (Департаментский м. Вогезов, Эпиналь), «Новорождённый» (М. изящных иск-в, Ренн); «Поклонение пастухов», «Св. Иосиф — плотник», «Шулер» — все в Лувре; «Кающийся св. Иероним» (Нац. м., Стокгольм), «Скорбящая св. Магдалина» (Лувр), «Мученичество св. Себастьяна» (ц. Сен-Мартен, Брольи; варианты — Карт. гал., Берлин-Далем, М. изящных иск-в и керамики, Руан), «Отречение апостола Петра» (1650, М. изящных иск-в, Нант).

Латур Ж. де. «Новорождённый». Музей изящных искусств. Ренн.

Лит.: Немилова И. С., Жорж де Латур, Л.— М., 1958; Золотов Ю. К., Жорж де Ла Тур, М., 1979; Parisset F. G., Georges de la Tour, P., 1948; Jamot P., Georges de La Tour, P., 1948; Furness S. M., Georges de la Tour of Lorraine, L., 1949; Bloch V., Georges de La Tour, Amst., 1950; Arland M., Georges de La Tour, P., 1953; Bougier A. M., La mystique de Georges de La Tour, P., 1963; Georges de La Tour. Musée de l'Orangerie. Paris. Exposition. 10 mai — 25 septembre 1972, P., 1972; Thuillier J., Toute la peinture de Georges de La Tour, P., 1973; Rosenberg P. et Macé de l'Epinay, Georges de La Tour. Vie et l'œuvre, Fribourg, 1973; Nicolson B. and Wright Ch., Georges de La Tour, L., 1974.

ЛАТУ́Р, Л а Т у р (La Tour), Морис Кантен де (5.IX. 1704, Сен-Кантен — 17.II.1788, там же) — живописец. Работал в технике пастели. Уч. у И. Спуде и Ж. Рету. Испытал влияние итал. художницы Р. Каррьеры. Посетил Реймс, Камбре (1724), Англию (ок. 1725), Голландию (1766). Работал в Париже и Сен-Кантене. «Живописец короля» (с 1750). Портретист. Произв.: портреты Клода Дюпуша (салон 1739, М. Латура, Сен-Кантен), аббата Ж. Ж. Юбера (салон 1742, М. иск-ва и истории, Женева), Г. Б. де Риё (салон 1741, частн. собр., Париж), Дюваля д'Эпине (салон 1745, собр. Ротшильд, Париж); маршала Морица Саксонского, Марии Йозефы Саксонской (1747) — оба в Дрезд. г.; Марии Лещинской (1748), Ж. Л. Д'Аламбера (1753), маркизы Помпадур (салон 1755), автопортрет — все в Лувре; мадемуазель Фель (1757), Ж. Ж. Руссо, Ж. Фавар — все в М. Латура, Сен-Кантен; нотариуса Ледегива (1761, частн. собр. Барселона), Изабеллы ван Тейл (1766, М. иск-ва и истории, Женева).

Лит.: Золотов Ю. К., Латур, М., 1960; его же, Французский портрет XVIII века, М., 1968, с. 79—110; Bernard A., La Tour, la vie et l'œuvre de l'artiste, P., 1928; Leroy A., Maurice-Quentin de La Tour, P., 1933; Fleury E., Brière G., Catalogue de la collection Maurice Quentin Delatour à Saint-Quentin, Saint-Quentin, 1954.

ЛЕБРЕ́Н, Л е Б р е н (Lebrun, Le Brun), Шарль (24.II.1619, Париж — 12.II.1690, там же) — живописец. Сын скульптора. Уч. у Ф. Перье и С. *Вуэ*. Работал в Италии (1642—46) и в Париже. Рисовал с античных статуй, копировал произв. Ан. Карраччи, Рафаэля, Джулио Романо, Г. Рени, Пьетро да Кортона (все — см. *Италия*). Испытал влияние Н. *Пуссена*. Один из основателей Корол. академии живописи и скульптуры, в 1668 её ректор. «Первый живописец короля» (с 1662). Директор Корол. мануфактуры гобеленов и мебели (с 1663). Произв.: декор. работы в гал. Аполлона в Лувре (нач. в 1661), Большой лестницы (1674—78), Зеркальной гал., залов Войны и Мира в Версале (все — 1679—84); серия картин «История Александра Македонского» (1660—68, Лувр); «Моление о чаше» (ГЭ); «Распятие», портрет Мольера — оба в ГМИИ; рис. для предметов прикл. иск-ва, картоны для гобеленов.

Лит.: Marcel P., Charles Le Brun, P., 1909; Charles Le Brun, 1619—1690, peintre et dessinateur. (Catalogue), Versailles, 1963.

ЛЕДУ́, Л е Д у (Ledoux, Le Doux), Клод Никола (1736, Дорман, Шампань — 19.XI.1806, Париж) — архитектор. Представитель классицизма. Уч. у Ж. Ф. *Блонделя* и Л. Ф. Труара. Посетил Рим (1757). «Архитектор короля» (с 1773). Работы — назв. в ст. *Безансон*, *Париж*, а также: замок Бенювиль (1768—77), павильон дю Барри в Лувесьенне (1770—72), замок Пти-Шато в

К. Н. Леду. Дом полевых сторожей в Мопертюи (проект). 1780.

Обонне (1772—73), перестройка замка в Лувесьенне, проект г. Шо при соляных копях (Франш-Конте; с 1771, осуществлён частично).

Соч.: L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation, v. 1—2, P., 1804—47.

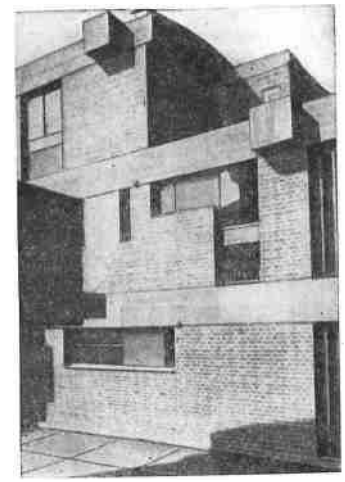
Лит.: Аркин Д. Е., Габриэль и Леду, «Академия архитектуры», 1935, № 4; Грабарь И. Э., Ранний александровский классицизм и его французские источники, в его кн.: О русской архитектуре, М., 1969, с. 284—309; Levallet-Haug G., C.-N. Ledoux, P.— Strasb., 1934; Raval M., Moreux J.-C., C.-N. Ledoux. 1736—1806, P., 1945; Kauffmann E., Architecture in the age of reason, Camb., (Mass.), 1955; Christ J., Projets et divagations de C.-N. Ledoux, architecte du roi, P., 1961; Caso J. de, Visionary architects: Boullée, Ledoux, Lequeu, «Burlington magazine», 1968, v. 111, № 792.

ЛЕЖЕ́ (Léger), Фернан (4.II.1881, Аржантан, Орн— 17.VIII.1955, Жиф-сюр-Ивет, Эссонн) — живописец, скульптор, график, керамист, декоратор. Уч. в арх. мастерской и в Школе изящных иск-в в Париже (1903—1904). Испытал влияние импрессионистов, П. *Сезанна*, ок. 1910 примыкал к кубизму. Посетил США (1940—1946). Работал в Париже и др. гг. Ф. Произв.: «Сад моей матери» (1905, М. Леже в Бьо), «Свадьба» (1911—1912, Нац. м. совр. иск-ва, Париж), «14 июля 1914» (1914, М. Леже в Бьо), «Солдат с трубкой» (1916, собр. Тукомаро, Япония), «Солдаты, играющие в карты» (1917, М. Крёллер-Мюллер, Оттерло), «Город» (1919, Филадельфийский м. иск-ва); «Светофоры в городе» (1920), «Вокзал» (1922)— оба в гал. Луи Карре, Париж; «Голубая танцовщица» (1930), «Композиция с тремя фигурами» (1932) — оба в Нац. м. совр. иск-ва, Париж; «Джоконда и ключи» (1930), «Три музыканта» (1934), «Прекрасные велосипедисты» (1943—48), «Строители» (1950), «Загородная прогулка» (1953), «Большой парад» (1953), «Подсолнухи» (1953) — все в М. Леже в Бьо; росписи Дома культуры в Корбей-Эссонне (1950-е гг.; осуществлены в 1965—66); декор. мозаика в ун-те в Каракасе (1954); витраж сев. фасада Музея Леже в Бьо (1960), «Белые птицы на голубом фоне» (1950-е гг., гобелен), «Голова лошади» (1953, керамика) — оба в ГМИИ; рисов. фильм «Механический балет» (1924) и др.; «Цирк» (серия литогр., 1949).

Ф. Леже. «Подсолнух». Керамический рельеф на мозаичном фоне. 1953. Национальный музей Ф. Леже. Бьо.

Лит.: Фернан Леже, Жорж Бокье, Надежда Леже. Каталог выставки, М., 1963; Жадова Л., Фернан Леже. Мозаика, витраж, керамика, гобелен, М., 1970; Cooper D., Fernand Léger et le nouvel espace, L., 1949; Zervos Ch., Fernand Léger, P., 1953; Descargues P., Fernand Léger, P., 1955; Fernand Léger, W., 1968; Fernand Léger. Sa vie, son œuvre, son rêve, Mil., 1971.

ЛЕ КОРБЮЗЬЕ́ (Le Corbusier; наст. фамилия Жаннере, Jeanneret), Шарль Эдуар (6.X.1887, Ла-Шо-де-Фон, Швейцария — 27.VIII.1965, Рокбрюн-Кап-Мартен, Вар) — архитектор и теоретик арх-ры. Уч. декор.-прикл. иск-ву в Школе иск-в Ла-Шо-де-Фон. Уч. и работал у Й. Хофмана (см. *Австрия*) в Вене (1907), О. *Перре* в Париже (1908—10) и П. Беренса (см. *Германия*) в Берлине (1910—11). С 1917 жил в Париже. В 1922 основал арх. мастерскую совм. с П. Жаннере (двоюродным братом и постоянным соавтором до 1940). В 1911 посетил Италию, Турцию, Грецию, где испытал влияние античной архитектуры. Работы — названы в статьях *Бордо*, *Марсель*, *Нант*, *Париж*, Чандигарх (см. *Индия*), Москва (см. *РСФСР*), Нью-Йорк (см. *США*), Рио-де-Жанейро (см. *Бразилия*), Токио (см. *Япония*), Цюрих (см. *Швейцария*), а также: жилой дом в Ла-Шо-де-Фон (1905), вилла в Гарше (1927), вилла Савой в Пуасси близ Парижа (1929—31), капелла Нотр-Дам-дю-О в Роншане (1950—1953), доминиканский мон. Ла-Турет близ Лиона (1959); проект города на 3 млн. жителей (1922), планы гг. Буэнос-Айрес (1930), Алжир (см. *Алжир*, 1930—1939); неосуществлённые проекты Дворца Лиги Наций в Женеве (1927) и Дворца Советов в Москве (1931), а также многочисл. произв. декор. иск-ва по проектам Л. К.



Ш. Э. Ле Корбюзье. Дом Жауль в Нёйи (Иль-де-Франс). 1954—56.

Соч.: Œuvre complète, v. 1—8, Z., 1964—70; в рус. пер.—Планировка города, М., 1933; Творческий путь, М., 1970; Архитектура 20 века, 2 изд., М., 1977.

Лит.: Аркин Д., Ле Корбюзье, в сб.: Архитектура современного Запада, М., 1932; Колли Н., Архитектор Ле Корбюзье, «Архитектура СССР», 1965, № 12; Эрн И., Последние работы Ле Корбюзье, М., 1975, № 1; Gauthier M., Le Corbusier, P., 1944; Choay F., Le Corbusier, N. Y., 1960; Besset M., Qui était Le Corbusier?, Gen. — P., 1968.

ЛЕМЕРСЬЕ́, Ле Мерсье (Lemercier, Le Mercier), Жак (ок. 1585, Понтуаз, Иль-де-Франс — 4.VI.1654, Париж) — архитектор. Представитель барокко. Сын арх. Н. Лемерсье. Уч. в Риме (1607—13). «Первый архитектор короля» (с 1639). Работы — назв. в ст. *Блуа*, *Париж*,

Ж. Лемерсье. «Павильон часов» (центральная часть западного фасада Лувра). Начат в 1624.

Труа, а также проект планировки г. Ришельё (Пуату, 1638—41).

Лит.: Hautecoeur L., Histoire de l'architecture classique en France, v. 1, P., 1965.

ЛЕМУА́Н (Lemoyne), Жан Батист (15.II.1704, Париж — 24.V.1778, там же) — скульптор. Уч. у своего отца Жана Луи Л. и у Р. Ле Лоррена. В 1768— директор Корол. академии живописи и скульптуры. Произв.: портретные бюсты Н. Куапеля (терракота, 1730, Лувр), Людовика XV (1749, собр. Вей-Пикар, Париж), Ж. А. Габриеля (1767, М. изящных иск-в, Бордо), Ш. Д. Трюдена (1767, Лувр); «Молодая девушка» (ГЭ), «Неизвестная дама» (ГМИИ), «Актриса Данжевиль» (театр «Комеди Франсез», Париж) — все мр.; скульпт. декор отеля Субиз в Париже (1735).

Лит.: Мацулевич Ж., Французская портретная скульптура XV — XVIII веков в Эрмитаже, Л.— М., 1940; Золотов Ю. К., Французский портрет XVIII века, М., 1968, с. 59—62; Réau L., Une dynastie de sculpteurs au XVIIIe siècle. Les Lemoyne, P., 1927.

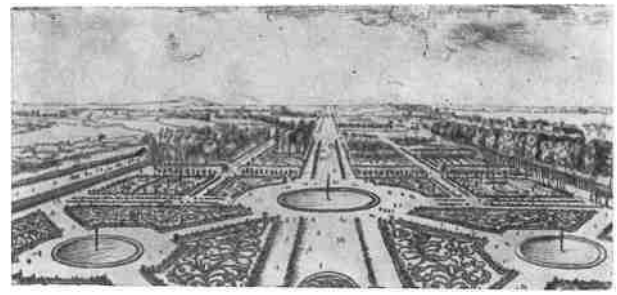
ЛЕМУА́Н (Lemoyne, Le Moine, Le Moyne), Франсуа (1688, Париж — 4.VI.1737, там же) — живописец рококо. Уч. у Л. Галлоша. Испытал влияние Микеланджело, Пьетро да Кортона (оба— см. *Италия*), С. Риччи и А. Пеллегрини. «Первый живописец короля» (после 1736). Посетил Италию (1723). Работал в Париже и Версале. Произв.: «Геркулес и Омфала» (1724, Лувр), «Нарцисс» (1728, Кунстхалле, Гамбург), «Венера и Адонис» (1729, собр. Уоллес, Лондон); плафон «Апофеоз Геркулеса» для зала Геркулеса в Версальском дворце (1733—36, Нац. м. Версаля и Трианонов); «Похищение Европы» (ГМИИ); «Юпитер и Ио» и «Купальщица» — оба в ГЭ.

Лит.: Mantz P., F. Boucher, Lemoyne et Natoire, P., 1880.

ЛЕНЕ́Н, Л е Н е н (Le Nain, Lenain) — живописцы, братья, уроженцы Лана. В 1629 переселились в Париж, где имели общую мастерскую. Писали картины на бытовые темы (гл. обр. из жизни крестьян) и портреты. 1) Антуан (между 1600 и 1610 — погребён 26.V. 1648, Париж) — глава мастерской. Уч., возможно, у приезжего флам. живописца. 2) Луи (между 1600 и 1610 — погребён 24.V.1648, Париж). Возможно, посетил Италию. Испытал влияние М. Караваджо (см. *Италия*). 3) Мать ё [между 1600 и 1610 — 20.IV. 1677, Париж(?)]. Часто работали совм. Произв.: «Крестьянская семья» (Нац. гал., Лондон); «Кузница» (ок. 1641), «Возвращение с сенокоса» (1641), «Трапеза крестьянина» (1642), «Семейный портрет» (1642), «Групповой портрет в интерьере» (1647), «Крестьянское семейство» — все в Лувре; «Молитва перед обедом» (Нац. гал., Лондон), «Крестьяне перед домом» (М. изящных иск-в, Бостон); «Семейство молочницы», «Посещение бабушки» — оба в ГЭ; «Отдых всадника» (М. Виктории и Альберта, Лондон), «Портрет мальчика» (М. изящных иск-в, Нант), «Венера в кузнице Вулкана» (М. изящных иск-в, Реймс); «Собрание любителей», «Игроки в трик-трак» — оба в Лувре; «Крестьяне в кабачке» (ГЭ).

Лит.: Лазарев В. Н., Братья Ленэн, Л.— М., 1936; его же, Старые европейские мастера, М., 1974; [Нерсесов Н.], Братья Ленен. Альбом репродукций, М., 1966; Fierens P., Les Le Nain, P., 1933; Thuillier J., Le Nain studies, «Burlington Magazine», 1958, v. 100; Les frères Le Nain, [Catalogue rédigé par J. Thuillier], P., 1978.

ЛЕНО́ТР, Л е Н о т р (Lenôtre, Le Nôtre, Le Nostre), Андре (12.III.1613, Париж — 15.IX.1700, там же) — архитектор, мастер садово-паркового иск-ва. Сын гл. садовника парка Тюильри в *Париже* Ж. Ленотра. Уч. у С. *Вуэ* (ок. 1629), Ш. *Лебрена* и, возможно, у Ф. *Мансара*. С 1637 — гл. садовник парка Тюильри. С 1657 — «ген. контролёр строений» Людовика XIV. Работы — назв. в ст. *Бурж*, *Версаль*, *Во-ле-Виконт*, *Париж*, *Шантийи*, а также: проекты Сент-Джеймского и



А. Ленотр. «Сады Тюильри». Гравюра И. Сильвестра. 17 в.

Гринвичского парков (оба — 1662) в Лондоне (см. *Великобритания*), парк замка Дротнингхольм (1683) в Стокгольме (см. *Швеция*).

Лит.: Corpechot L., A. Le Nôtre, в его кн.: Les jardins de l'intelligence, P., 1912; Gromort G., L'art des jardins, v. 1—2, P., 1934; Ganay E. de, Andre Le Nôtre, P., 1962.

ЛЕСКО́ (Lescot), Пьер [ок. 1500—15, Париж (?) — 10.IX.1578, Париж] — архитектор. Представитель эпохи Возрождения. Работал совм. со скульптором Ж. *Гужоном*. Работы — назв. в ст. *Париж*, *Сен-Дени*, а также: проект убранства Парижа в честь прибытия туда Генриха II (1549, совм. с Ж. Гужоном), замок Валери близ Санса (1549, совм. с Ф. *Делормом*).

Лит.: Hautecoeur L., Histoire de l'architecture classique en France, v. 1, P., 1965.

ЛЕСЮЭ́Р (Lesueur, Le Sueur), Эсташ (крещён 19.XI. 1617, Париж — 30.IV.1655, там же) — живописец. Уч. у С. *Вуэ*. Испытал влияние Н. *Пуссена*. Работал в Париже. Произв.: серия картин «История Амура» для отеля Ламбер в Париже (1640-е гг.), серия из 22 картин «Житие св. Бруно» (1645—48), «Месса св. Мартина Турского» (1651) — все в Лувре; «Рождение Марии» (ГМИИ); «Младенец Моисей на реке Нил», «Введение во храм», «Успение Марии», «Дарий Гистасп вскрывает гробницу Нитокрисы» — все в ГЭ.

Лит.: Rouchès G., Eustache Lesueur, P., 1923.

ЛИ́МБУРГ (Limbourg; наст. фам. Малуэль, Malouel, Maelwael) — живописцы-миниатюристы нач. 15 в., братья Поль, Эрманни Жеаннекен. Выходцы из Сев. Нидерландов. Ок. 1399—1400 уч. в Париже ювелирному делу. С 1402 работали как миниатюристы при дворе бургундского герцога Филиппа Смелого. С 1410—11 — придворные мастера герцога Жана Беррийского. Произв.: книжные миниатюры в «Часослове герцога Беррийского» (ок. 1413, Метр.-м.), «Красивейшем часослове Богоматери» (Нац. б-ка, Париж), «Роскошном часослове герцога Беррийского» (ок. 1411—16, М. Конде, Шантийи).

Лит.: Стародубова В. В., Братья Лимбурги. Времена года. Альбом, М., 1974; Longon J., Gazelles R., Les très riches heures du Duc de Berry, P., 1969.

ЛИМОЗЕ́Н (Limosin), Леонар (ок. 1505, Лиможе — между 19.1.1575 — 10.II.1577, там же) — мастер декор. иск-ва. Гл. представитель семьи мастеров художеств. эмалей в Лиможе, а также живописец по стеклу и гравёр на меди. С 1548 — придворный эмальер. Уч., вероятно, у Н. Пенико. Испытал влияние А. Дюрера (см. *Германия*) и художников школы Фонтенбло. Работал в Лиможе и Париже. Произв.: портреты Элеоноры Австрийской (1536), коннетабля Анн де Монморанси (1556) — оба эмаль, Лувр; овальная доска с изображением «Пиршества богов» (эмаль, 1555, собр. Ротшильд, Париж); гравюры на меди «Вход в Иерусалим», «Моление о чаше», «Воскресение» — все 1544.

Лит.: Lavedan P., Léonard Limosin et les émailleurs française, P., 1914.

К. Лоррен. «Тибр в окрестностях Рима». Бистр. 1650—60-е гг. Британский музей. Лондон.

ЛОРРЕН (Lorrain; собств. Желле, Gellée), Клод (1600, Шамань, близ Миркура, Лотарингия — 23.XI. 1682, Рим) — живописец, рисовальщик и гравёр. Один из создателей «классического» пейзажа. Ок. 1614 поселился в Риме. Уч. у А. Тасси. Испытал влияние А. Эльсхеймера (см. *Германия*), П. Бриля (см. *Нидерланды* Старые), Ан. Карраччи (см. *Италия*) и Н. *Пуссена*. Работал гл. обр. в Риме. В 1625—27 посетил Лотарингию. Произв.: циклы фресок-«пейзажей» в рим. дворцах Крешенци и Мути (нач. 1630-х гг., сохранились фрагменты); «Отплытие св. Урсулы» (1646), «Отплытие царицы Савской» (1648) — оба в Нац. гал., Лондон; «Кампо Ваччино» (Лувр); «Похищение Европы» (ок. 1655), «Битва на мосту» (1655), «Утро», «Вечер» — все в ГМИИ; «Полдень» (1651), «Вечер» (1663), «Утро» (1666), «Ночь» (1672), «Пейзаж с танцующими» (1669), «Итальянский пейзаж» — все в ГЭ; «Морской пейзаж с Ацисом и Галатеей» (1657, Дрезд. гал.); рис. (перо, чёрный мел, бистр, иногда кит. тушь, красная охра), б. ч. штудии с натуры (св. 300), хранятся в Брит. м., Лувре, Уффици, Графич. собр. Альбертина (Вена), ГЭ и частн. собр.; т. н. «Книга правды» (ок. 200 рис. к картинам или с картин, гравиров. Р. Ирломом, изд. в 1777); ок. 44 офортов.

Лит.: Friedländer W., Claude Lorrain, B., 1921; Courthion P., Claude Gellée dit le Lorrain, P., 1932; Hetzer Th., Claude Lorrain, Frankf./M., 1947; Gerstenberg K., Claude Lorrain: Landschaftszeichnungen, Baden-Baden, [1952]; Röthlisberger M., Claude Lorrain. The paintings, v. 1—2, L., 1961.

ЛЮРСА (Lurçat), Андре (27.VIII.1894, Брюйер, Вогезы — 12.VII.1970, Со, близ Парижа) — архитектор. Практик и теоретик рационализма. Брат живописца Ж. *Люрса*. Уч. в Школах изящных иск-в в Нанси и в Париже (1923). В 1934—37 работал в СССР. Работы — назв. в ст. *Париж*, а также: отель «Нор-Сюд» (1930) в Кальви (о-в Корсика), вилла Хефферен в Вильд'Арей (1932), дом отдыха в Мерьеле (1947—50), реконстр. и восстановление г. Мобёж (1945—63); проект лицея в Невере (1949); санаторий Лей-Сен-Кристоф (1956) и жилой массив в Сен-Максе (1958—67) — оба близ Нанси; неосуществл. проекты больничных комплексов для Москвы, Смоленска, Горького.

Соч.: Formes, compositions et lois de l'harmonie, v. 1—5, P., 1953—57; Œuvres récentes, P., 1961.
Лит.: A. Lurçat, l'architecte, P., 1967.

ЛЮРСА (Lurçat), Жан (1.VII.1892, Брюйер, Вогезы — 6.I.1966, Сен-Поль-де-Ванс, Примор. Альпы) — создатель картонов для ковров, живописец. Уч. у В. Пруве в Нанси, в Школе изящных иск-в (1912) и в академии Коларосси в Париже. Посетил Испанию (1919, 1924 и 1927), Италию (1919, 1926), Грецию (1926, 1928), Марокко (1929), США (1928, 1933—34) и др. Участник выставки «Искусство и Сопротивление» (1946). Изготовлял картоны для Нац. мануфактуры гобеленов, фабрики в Обюссоне. Произв.: гобелены «Званый вечер в Гренаде» (1917), «Мечты Икара» (1936, Корол. дворец, Гаага), «Сад петухов» (1939, М. совр. иск-ва, Париж), «Земля» (1943), «Апокалипсис» (1948); «Сопротивление» (1954), «Небо» (1956, оба — Нац. имущество, Париж); «Сад поэтов» (1955), «Тропики» (1956), «Песнь мира» (1957—63, муниципалитет г. Анже), «Покорение космоса» (1960), «Аполлон, или Четыре стихии» (1961, частн. собр., Париж); илл. к произв. Ж. Лафонтена, М. Горького, У. Уитмена, Р. Роллана.

Лит.: Roy C., Jean Lurçat, Gen., 1956; Tapisseries du Chant du monde. Texte préface de J. Lurçat, Annecy, 1963.

МАЙОЛЬ (Maillol), Аристид Жозеф Бонавантюр (8.XII.1861, Баньюльс-сюр-Мер, Восточные Пиренеи — 24 или 27. IX.1944, там же, по др. сведениям, Марлиле-Руа, близ Парижа) — скульптор, живописец, график, мастер декор.-прикл. иск-ва. Уч. в Школе изящных иск-в в Париже у Ж. Л. Жерома и А. Кабанеля (1882—86). В 1890-е гг. обратился к скульптуре. Работал в Париже и Баньюльс-сюр-Мер. Произв.: «Мысль» (бр., 1900, ратуша в Перпиньяне), «Средиземноморье» (кам., 1901—05, Нац. м. совр. иск-ва, Париж), «Ночь» (бр., 1902—06, сад Тюильри, Париж), «Памятник О. Бланки» (бр., 1906, Пюже-Тенье), «Помона» (бр., 1910, ГМИИ), «Иль-де-Франс» (свинец, 1910—25, сад Тюильри, Париж), пам. П. Сезанну (кам., 1912, Нац. м. совр. иск-ва, Париж), пам. Клоду Дебюсси (кам., 1935, Сен-Жермен-ан-Ле), «Река» (свинец, 1939—43, М. совр. иск-ва, Нью-Йорк); илл. к «Дафнису и Хлое» Лонга (гр. на дер., 1937). Многочисл. произв. М. выставлены на открытом воздухе у триумф. арки на пл. Карузель в Париже.

Лит.: Чегодаев А. Д., Аристид Майоль, в его кн.: Мои художники, М., 1974; Петрочук О. К., А. Майоль, М., 1977; Rewald J., A. Maillol, P., 1950; George W., Vierny D., A. Maillol, P., 1964.

МАНЕ (Manet), Эдуар (23.I.1832, Париж — 30.IV. 1883, там же)— живописец и график. Уч. в Школе изящных иск-в в Париже (1850—56) у Т. Кутюра. Испытал влияние Рембрандта (см. *Нидерланды*), Д. Веласкеса и Ф. Гойи (оба — см. *Испания*). Посетил Бразилию (1848—50), Германию, Испанию (1865), Англию (конец 1860-х гг.), Голландию (1872). Крупный мастер реалистич. иск-ва, один из основоположников импрессионизма. Произв.: «Гитареро» (1860, Метр.-м.), «Уличная певица» (1862, М. изящных искусств, Бостон); «Лола из Валенсии» (1862), «Завтрак на траве» (1863), «Олимпия» (1863), «Флейтист» (1866), портрет Э. Золя (1868) — все в М. импрессионизма, Париж; «Бой „Кирсаджа“ и „Алабамы“» (1864, собр. Дж. Джонсона, Филадельфия), «Расстрел императора Максимилиана» (1867, Кунстхалле, Манхейм), «Завтрак в мастерской» (1868, Новая пинакотека, Мюнхен), «Расстрел коммунаров» (М. Фолькванг, Эссен), «Порт Бордо» (1871, собр. Бюхлер, Цюрих), «За кружкой пива» (1873, собр. Тисен, Филадельфия), «В

Э. Мане. «За кружкой пива». 1873. Собрание Тисен. Филадельфия.

лодке» (1874, Метр.-м.), «Нана» (1877, Кунстхалле, Гамбург), «В кабачке папаши Латюиля» (1879, М. изящных иск-в, Турне), «Бар в „Фоли Бержер“» (1881—82, Ин-т Кортолда, Лондон), «Букет сирени» (1883, Карт. гал., Берлин-Далем), «Кабачок» (ГМИИ).

Лит.: Золя Э., Эдуард Мане, пер. с франц., Л., 1935; Мане Эдуард. Альбом репродукций. Сост. и автор предисловия А. Барская, М., 1961; Эдуард Мане. Жизнь. Письма. Воспоминания. Критика современников, пер. с франц. Сост., вступит. ст. и комментарии В. Н. Прокофьева, М., 1965; Moreau-Nélaton E., Manet raconté par lui-même, v. 1—2, P., 1926; Hamilton G. H., Manet and his critics, New-Hawen — L., 1954; Manet. A cura di S. Orienti, Firenze, [1967].

МАНСА́Р (Mansart, Mansard), Франсуа (23.I.1598, Париж — 23.IX.1666, там же) — архитектор. Представитель классицизма. Уч. у С. де Броса. Работы — назв. в ст. *Блуа*, *Марсель*, *Париж*, *Сен-Дени*, а также: дворец Мезон-Лаффит (1642—51) близ Парижа, замки Бальруа (1626—36) в Нормандии, Блеранкур (1630—1640, разрушен в 1790) в Пикардии, Берни (1632—44).

Лит.: Stern J., Le château de Maisons (Maisons-Laffitte), P., 1933; Hautecoeur L., Histoire de l'architecture classique en France, v. 2, P., 1965; Braham A., Smith P., Mansart-studies, 1, 3, 5, «The Burlington Magazine», 1963, № 725, 1964, № 734, 1965, № 744.

МАРКЕ́ (Marquet), Альбер (27.III.1875, Бордо — 14.VI.1947, Париж) — живописец и график. Уч. в Школе декор. иск-в и в Школе изящных иск-в в Париже у Г. *Моро*. В ранний период выставлялся вместе с фовистами. Известен гл. обр. как пейзажист. Много путешествовал по Ф., посетил Италию, Сев. Африку, Румынию, Голландию, Швецию, СССР (1934). Работал в осн. в Париже. Произв.: автопортрет (1904, собр. М. Марке, Париж); «Кофейник» (1902), «Париж, набережная Гран-Огюстен» (1905) — оба в Нац. м. совр. иск-ва, Париж; «Гамбургский порт во время дождя» и «Натурщица на фоне неба» — оба 1909, М. изящных иск-в, Бордо; «Везувий» (1909, ГМИИ), «Дождливый день в Париже» («Собор парижской богоматери»; 1910, ГЭ); «Парижская набережная в Руане» (1912), «Женщина на диване» (1912), «Роттердам» (1914), «Венеция. Лагуна» (1936), «Пон-Нёф ночью» (1935), «Туман в Стокгольме» (1938) — все в Нац. м. совр. иск-ва, Париж; «Набережная Конти в снегу» (1947, собр. М. Марке, Париж); «Мост Сен-Мишель в Париже», «Париж зимой», «Порт Онфлёр» — все в ГМИИ; илл. к кн. «Мой бригадир Трибулен» Э. Монфора.

Лит.: Выставка Альбера Марке. Март — апрель 1959. Каталог, Л., 1959; Марке М., Альбер Марке, пер. с франц., М., 1969; Леняшина Н. М., Альбер Марке, Л., 1975; Jourdain F., Marquet, P., 1959.

МАТИ́СС (Matisse), Анри Эмиль Бенуа (31.XII. 1869, Ле-Като, Нор — 3.XI.1954, Симье, близ Ниццы) — живописец, скульптор, график, декоратор. Уч. с 1892 в академии Жюлиана у А. В. Бугро и Г. Ферье и с 1893 в Школе изящных иск-в в Париже у Г. *Моро*. Испытал влияние импрессионистов и неоимпрессионистов. Глава фовизма. Посетил Италию, Испанию, Марокко, США, Таити, Россию (1911). Работал в осн. в Париже и Ницце. Произв.: «Синий горшок и лимон» (1897, ГЭ), «Булонский лес» (1902, ГМИИ), «Гитарист» (1903, собрание Ралф, Нью-Йорк); «Танец» (1910), «Музыка» (1910), «Зора на террасе» (1912), «Семейный портрет» (1911) — все в ГЭ; «Статуэтка и ваза на восточном ковре» (1908), «Красные рыбы» (1911), «Мастерская художника» (1911), «Марокканка» (1912), «Танжер» (1912) — все в ГМИИ; «Художник и его модель» (1917, Нац. м. совр. иск-ва, Париж), «Сон» (1935, частн. собр., Нью-Йорк), «Румынская блуза» (1940, Нац. м. совр. иск-ва, Париж); илл. к стихотворениям С. Малларме (оф., 1932); «Танец» (1931—33, фреска в Ин-те Барнеса в Мерионе, Филадельфия), декор Капеллы Чёток в Вансе близ Ниццы (1948—53).

Лит.: Ромм А. Г., Матисс, М., 1935; Матисс. Сб. ст. о творчестве под ред. А. Владимирского, М., 1958; Алпатов М. В., Матисс, М., 1969; Зубова М. В., Графика Матисса, М., 1977; Анри Матисс. [Альбом], Л., 1978; Barr A., Matisse. His art and his public, N. Y., 1951; Henri Matisse, Los Ang., 1966; Henri Matisse. Exposition du centenaire. Catalogue, P., 1970.

МЕСОНЬЕ́, Мейсонье (Meissonier), Эрнест (21. II.1815, Лион — 31.I.1891, Париж) — живописец, график, скульптор. Уч. у Л. Конье. Посетил Италию. Работал в Париже. Произв.: «Посещение бургомистра» (1834, собр. Уоллес, Лондон), «Игрок на флейте» (1840-е гг., Лувр), «Ссора» (1855, Виндзорский замок, Англия); «Любитель эстампов» (1854), «Мушкетёры Людовика XIII» — оба в собр. Уоллес, Лондон; «Кавалер в костюме XVIII века» (1855, ГМИИ); «Французская кампания. 1814» (1864), «Наполеон III при Сольферино» (1863) — оба в Лувре; «Мушкетёр» (1870, ГЭ), «Фридланд. 1807» (1875, Метр.-м.).

Лит.: Булгаков Ф., Мейсонье и его произведения, СПБ, 1907; Catalogue des tableaux, études peintes, aquarelles et dessins. Composant l'atelier Meissonier, P., 1893; Benedite L., Meissonier, P., 1910.

МИЛЛЕ́ (Millet), Жан Франсуа (4.X.1814, Грюши, близ Гревиля, Манш — 20.I.1875, Барбизон) — живописец и график. Известен гл. обр. как автор картин на темы крестьянской жизни. Сын крестьянина. В 1837—38 уч. в Париже у П. *Деларош*а. Испытал влияние О. *Домье*. Работал в Париже, Шербуре, Барбизоне. Произв.: «Сеятель» (1850, Метр.-м.); «Сборщицы колосьев» (1857), «Анжелюс» (1859) — оба в Лувре; «Женщина, стригущая овцу» (1860); «Урок вязания», «Человек с мотыгой» (1863, Лувр), «Клевание» (1860, М. изящных иск-в, Лилль), «Одуванчик» (1867, М. изящных иск-в, Бостон); «Весна» (1869—74), «Церковь в Гревиле» (1871—74) — оба в Лувре; «Крестьянки с хворостом» (ГЭ), «Собирательницы хвороста» (ГМИИ), «Отправление на работу» (1863); «Землекопы», «Сеятель» — оба оф.

Лит.: Нерсесов Н. Я., Жан-Франсуа Милле, М., 1958; Замятина А. Н., Милле, М., 1959; Moreau-Nélaton E., J. F. Millet raconté par lui-même, v. 1—3, P., 1921; Gay P., J. F. Millet, P., 1951; Bouchot J., Dessins de J. F. Millet, P., 1960; Lepoittevin L., Jean-Francois Millet portraitiste. Essay et catalogue, P., [1971].

МИНЬЯ́Р (Mignard), Пьер (17.XI.1612, Труа — 30.V.1695, Париж) — живописец. Уч. у Ж. Буше в Бурже, Ф. Жантиля в Труа и С. *Вуэ* в Париже. Испытал влияние Доменикино, Тициана, П. Веронезе (все — см. *Италия*). Работал в Париже. Посетил Италию (1636—57) и Авиньон (1657). Директор Академии св. Луки (1664) и Корол. академии живописи и скульптуры (1690), «первый живописец короля». Произв.: росписи купола ц. Валь-де-Грас в Париже (1663—65); «Великодушие Александра Македонского» (1689) и «Смерть Клеопатры» — оба в ГЭ; «Мадонна с виноградной гроздью» (Лувр); портреты Мольера, Ж. Боссюэ, великого дофина с семьёй, маркизы де Ментенон — все в Лувре; маркизы де Севинье (Нац. гал., Лондон), Ж. Б. Кольбера (Нац. м. Версаля и Трианонов, повторение в ГЭ); автопортрет (Лувр).

Лит.: Le Brun-Dalbanne E., Étude sur Pièrre Mignard, P., 1878; Teissier O., Mignard en Provence, P., 1901.

МИШЕ́ЛЬ (Michel), Жорж (12.I.1763, Париж — 7.VI.1843, там же) — живописец-пейзажист. Предшественник барбизонской школы. Уч. у Н. А. Тоне. Изучал голл. пейзажистов 17 в. Много работал с натуры в окр. Парижа. Произв.: «В лесу» (1800-е гг.), «Мельница на Монмартре перед грозой», «В окрестностях Монмартра» — все в Лувре; «Пейзаж с мельницей» (ГЭ).

Лит.: Яворская Н. В., Пейзаж Барбизонской школы, М., 1962; Larguier L., Georges Michel, P., 1927.

МОНЕ́ (Monet), Клод Оскар (14.XI.1840, Париж — 6.XII.1926, Живерни, Эр) — живописец. Пейзажист. Импрессионист. Уч. у Э. *Будена*, в академии Сюиса в Париже, посещал мастерскую Ш. Глейра. Испытал влияние К. *Коро*, Г. *Курбе*, Э. *Мане*. Изучал япон. гр. на дер. Посетил Голландию (1870), Англию (1871, 1901,

1903), Норвегию (1895), Италию (1908). Произв.: «Дорога в Ба-Брео» (1865), «Женщины в саду» (1866—67) — оба в М. импрессионизма, Париж; портрет Камиллы (1866, частн. собр., Монреаль); «Завтрак на траве» (1866), «Бульвар капуцинок в Париже» (1873) — оба в ГМИИ; «Впечатление. Восход солнца» (1872, М. Мармоттан, Париж); «Маки» (1873), «Мост в Аржантёе» (1874) — оба в М. импрессионизма, Париж; «Вокзал Сен-Лазар» (1876—77, Ин-т Кортолда, Лондон); «Луга в Живерни» (1888), «Поле маков» (1880-е гг.) — оба в ГЭ; «Скалы в Бель-Иль» (1886), «Скалы в Этрета» (1886), «Руанский собор в полдень» (1894), «Руанский собор вечером» (1894), «Городок Ветёй» (1901) — все в ГМИИ; «Ненюфары» (1914—22, Лувр, Оранжерея).

Лит.: Рейтерсверд О., Клод Моне, сокр. пер. со швед., М., 1965; Георгиевская Е. Б., Клод Моне, М., 1968; Клод Моне. Альбом репродукций и каталог, сост. и автор вступит. ст. И. Сапего, Л., 1969; Geffroy G., Claude Monet, sa vie, son temps, son œuvre, P., 1922; Fels F., La vie de Claude Monet, P., 1929; Mauclair C., Claude Monet de l'impressionisme, P., 1943; Hoschedé J.-P., Claude Monet, ce mal connu, v. 1—2, Gen., 1960; Seitz W. C., Monet, L., 1960.

МОРО́ (Moreau), Гюстав (6.IV.1826, Париж — 18. IV.1898, там же) — живописец и график. Уч. в Школе изящных иск-в в Париже у Ф. Пико (1846—48), испытал влияние Т. *Шассерио*. Посетил Италию (1857—1859), Нидерланды (1885). Писал картины на миф., библейские, аллегорич. сюжеты. Произв.: «Эдип и сфинкс» (1864, Метр.-м.); «Юноша и смерть» (1865), «Орфей» (1865) — оба в Лувре; «Диомед, пожираемый своими лошадьми» (1865, М. изящных иск-в и керамики, Руан), «Геркулес и лернейская гидра» (1876, частн. собр., Чикаго), «Явление» (1876, Лувр), «Саломея» (1876, Нац. м. совр. иск-ва, Париж); «Химеры» (1885), «Юпитер и Семела» (1896) — оба в М. Гюстава Моро, Париж; «Ночь» (акв., ГМИИ).

Лит.: Leprieur P., Gustave Moreau et son œuvre, P., 1889; Thévenin L., L'Esthétique de Gustave Moreau, P., 1897; Flat P., Le musée, Gustave Moreau, l'artiste. Son œuvre. Son influence, P., 1899; Geffroy G., L'œuvre de Gustave Moreau, P., [1900]; Deshairs L., Laran J., Gustave Moreau, P., [1912]; Holten R. von, L'art fantastique de Gustave Moreau, P., 1960; Paladilhe J., Gustave Moreau, P., 1971.

МОРО́ (Moreau) — семья художников: 1) Луи Габриель (прозв. М. Старший; до 24.IV. 1739, Париж — 12.X.1805, там же) — живописец. Уч. у М. Демаши. Работал в Париже. Пейзажист. Произв.: «Лестница в парке» (ГМИИ); «Холмы в Медоне», «Вид с холма де Бельвю» — оба в Лувре. 2) Жан Мишель (прозв. М. Младший; 26.III.1741, Париж — 30.XI.1841, там же) — гравёр, брат Луи Габриеля. Уч. у Л. Ж. Ле Лоррена. В 1758—59 преподавал рис. в петерб. АХ. Работал в Париже (с 1759). Посетил Италию (1785). Официальный рисовальщик при дворе короля (с 1770). Произв.: две серии «Сюита эстампов», или «Памятник костюма» (1773—83); гравюры к «Песням» Б. де Лаборда (1773—74), соч. Овидия, Ариосто, Мольера, Ж. Ж. Руссо (1774—83), Вольтера (1784—89).

Лит.: Moureau A., Les Moreau, P., 1893; Bocher E., Les gravures françaises du XVIII[e] siècle, ou catalogue raisonné des estampes [fasc.]6 — Jean-Michel Moreau le Jeune, P., 1882.

НАНТЁЙ (Nanteuil), Робер (1618 или 1623, Реймс — 9.XII.1678, Париж) — гравёр на меди. Уч. у А. Боссе. Испытал влияние К. Меллана и А. ван Дейка (см. *Бельгия*). Работал в Париже (с 1647). Гравировал с картин Ш. *Лебрена* и др., выполнял портреты современников (всего ок. 240 гр.). Произв.: портреты Людовика XIV (11 вариантов), кардинала Дж. Мазарини (14 вариантов), Ж. Лоре, Н. Фуке, Ф. Лебайе.

Лит.: Bouvy E., Nanteuil, P., 1924; Petitjean Ch., Wickert Ch., Catalogue de l'œuvre gravé de Robert Nanteuil. Notice biographique de Courbon F., P., 1925.

НАТЬЁ (Nattier), Жан Марк (17.III.1685, Париж — 7.XI.1766, там же) — живописец. Учился у своего отца Марка Н. и у Ж. Жувене. Испытал влияние И. *Риго*. Работал в Париже. Портретист. Произв.: портреты Петра I и Екатерины I (оба — 1717), А. Б. Куракина (1728) — все в ГЭ; «Принцесса Клермон в виде богини источника» (1729, М. Конде, Шантийи); «Мадам Ламбек в виде Минервы» (1732, Лувр); «Принцесса Аделаида в виде Дианы» (Нац. м. Версаля и Трианонов); «Герцогиня Орлеанская в виде Гебы» (1744, Нац. м., Стокгольм); портреты Марии Лещинской (1748), маркизы Помпадур, «Автопортрет с семьёй» — все в Нац. м. Версаля и Трианонов; «Неизвестная» (1757), «Битва при Полтаве» (1717) — оба в ГМИИ.

Лит.: Золотов Ю. К., Французский портрет XVIII века, М., 1968, с. 35—45; Nolhac P., Nattier, P., 1925.

ПАЖУ́ (Pajou), Огюстен (19. IX. 1730, Париж — 8.V.1809, там же) — скульптор. Представитель иск-ва, переходного от рококо к классицизму. Уч. у Ж. Б. *Лемуана*. Испытал влияние Э. М. *Фальконе*. Пенсионер Франц. академии в Риме (1751—56). Ректор Корол. академии живописи и скульптуры (1792). Работал в Париже, Версале и Монпелье (1792—94). Произв.: скульпт. декор Зала оперы театра в Версале («Аполлон и гении иск-ва»; стукко, 1768—70), собора Дома инвалидов, Дворца правосудия, Пале-Руаяль, Бурбонского дворца в Париже; надгробный рельеф герцогини Гессен-Гомбургской (мр., 1759, ГЭ); статуя Ж. Бюффона (мр., начата в 1776, Естеств.-историч. м., Париж); портретные бюсты Ж. Б. Лемуана (бр., 1758), Ж. Бюффона (мр., 1773), графини Дюбарри (мр., 1773) — все в Лувре; бюст арх. П. Руссо (терракота, ГЭ); «Меркурий» (1780), «Покинутая Психея» (1790) — оба мр., Лувр.

Лит.: Золотов Ю. К., Французский портрет XVIII века, М., 1968, с. 179—89; Stein H., Augustin Pajou, P., 1912.

ПАЛИССИ́ (Palissy), Бернар (ок. 1510, Лакапель-Бирон, Гиень — 1589 или 1590, Париж) — художник-керамист, писатель и естествоиспытатель эпохи Возрождения. Уч. живописи по стеклу. Посетил Германию и Нидерланды. Работал в Сенте (с 1539) и Париже (ок. 1565). Выработал способ изготовления декор. керамич. изделий с покрытием цветными («яшмовой» и др.) глазурями, т. н. «сельские глины». Различают 4 группы работ П.: 1) блюда с рельефным и растит. декором, б. ч. для двух гротов в Экуане (1562) и саду Тюильри (1570, Париж); 2) сосуды, украш. орнаментом в стиле ренессанс; 3) сосуды с низким рельефом на аллегорич. и миф. темы; 4) подражания изделиям из металла Ф. Брио и др. (ок. 1580-х гг.).

Соч.: Les œuvres, nouv. éd., v. 1—2, P., 1888.

Лит.: Кубе А. Н., История фаянса, Берлин, 1923; Степанов Б. И., Бернар Палисси, «Наука и жизнь», 1939, № 10; Leroux D., La vie de Bernard Palissy, P., 1928.

ПЕ́ВЗНЕР (Pevsner), Антон (18.I.1886, Орёл — 12.IV.1962, Париж) — скульптор, живописец, график. Уч. в Художеств. школе в Киеве (1902—09) и в петерб. АХ. Посетил Париж (1911—13, 1913—14), Осло (1914—17), Берлин (1923), Москву (1917—23). С 1923 окончательно поселяется в Париже. До 1922—23 работал в сотрудничестве со своим братом Наумом П. (псевдоним Габо, Gabo). Один из зачинателей конструктивизма в скульптуре. Произв.: «Абстрактные формы» (энкаустика на дер., 1913, М. совр. иск-ва, Нью-Йорк), «Маска» (синтетич. материал, 1924, собр. Зервос, Париж), «Поверхность в развитии» (латунь, 1936, частн. собр., Брюссель), «Динамическая проекция 30 °» (бр., 1950—51, Нац. м. совр. иск-ва, Париж); проект пам. неизвестному политзаключённому (бр., гал. Тейт, Лондон), «Полёт птицы» (бр., 1955, Тех. центр «Джанерал моторс» в Уоррене, шт. Мичиган, США).

Соч.: Реалистический манифест (совм. с Н. Габо), М., 1920; Message de la Sculpture. XX[e] siècle, № 1, P., 1951, p. 64; La science tue la poésie, «XX[e] siècle», 1959, № 21, p. 13.

Лит.: Peissi P., Giedion-Welcker C., Antoine Pevsner, Neuchâtel, 1961.

ПЕРРЕ́ (Perret), Огюст (12.II.1874, Брюссель — 4. III.1954, Париж) — архитектор. Представитель рационализма. Уч. в Школе изящных иск-в в Париже у Л. С. Бернье и Ж. Гюаде. Проф. Спец. школы арх-ры в Париже (с 1928). Почётный президент Междунар. СА (с 1948). Работал вместе с братьями Гюставом и Клодом. Работы — назв. в ст. *Амьен*, *Гавр*, *Гренобль*, *Марсель*, *Париж*, а также: доки в Сиди-Бель-Аббесе и Саиде (1907—08) в Алжире и в Касабланке в Марокко (1915), заводы в Монтатере (1920) и в Иссуаре (1939); вилла Нюбар в Гарше (1930—31), комплекс Центра атомных исследований в Сакле (1947—53).

Соч.: Contribution à une théorie de l'architecture, P., 1952.

Лит.: Rogers E., A. Perret, Mil., 1955; Zahar M., D'une doctrine d'architecture: A. Perret, P., 1959; Champigneulle B., Perret. [La vie et l'œuvre], P., 1959.

ПЕРРО́ (Perrault), Клод (25.VI.1613, Париж — 8.X. 1688, там же) — архитектор, теоретик арх-ры. По образованию врач. Занимался также математикой, физикой, техникой и археологией, исполнил картоны для гобеленов. Испытал влияние Ж. *Ардуэн-Мансара*. Один из основателей Корол. АА. Работы — назв. в ст. *Париж*.

Соч. и переводы: Ordonnance de cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens, P., 1683; Les dix livres d'architecture de Vitruve..., 2 ed., P., 1684; его же, L abrégé de 10 livres de Vitruve, P., 1768.

Лит.: Hautecoeur L., Histoire de l'architecture classique en France, v. 2, pt. 1, P., 1948; Brönner W. D., Blondel-Perrault, Bonn, 1972 (diss.).

ПЕРРОНО́, Перронно (Perroneau, Perronneau), Жан Батист (1715, Париж — 19.XI.1783, Амстердам) — живописец. Уч. у Л. Карса, Ш. Ж. Натуара и Ф. Ю. Друэ. Работал в Париже (до 1755), Орлеане, Бордо (1756, 1767, 1769, 1770), Тулузе (1758), Лионе (1759, 1770, 1773), Аббевиле (1767, 1770), в Италии (Рим и Турин, 1759), Голландии (1754, 1763, 1771, 1772, 1780, 1783), России, Польше, в Гамбурге (1781) гл. обр. в технике пастели. Портретист. Произв.: «Девушка с кошкой» (пастель, 1747, Лувр), «Мальчик с книгой» (1740-е гг., ГЭ); портреты г-жи де Соркенвиль (1749), Л. Карса (1759), А. ван Робе (1767) — все пастель, Лувр; М. К. де Латура (1750, М. Латура, Сен-Кантен).

Лит.: Золотов Ю. К., Французский портрет XVIII века, М., 1968, с. 111—28; Vaillat L., Ratouis de Limay P., J.-B. Perronneau, P., 1923.

ПЕРСЬЕ́ (Percier), Шарль (22.VIII.1764, Париж — 5.IX.1838, там же) — архитектор и рисовальщик. Представитель ампира. Уч. у А. Ф. Пера в Париже. Изучал античность в Риме (1786—92). Испытал влияние Дж. Виньолы, Б. Перуцци, Дж. Б. Пиранези (все — см. *Италия*). В 1794—1814 работал совм. с П. Ф. Л. *Фонтеном*. Работы—назв. в ст. *Версаль*, *Париж*, а также: оформление интерьеров дворцов Компьень, Мальмезон, проекты мебели, оформление праздников и т. п.

Соч.: Recueil de décorations intérieures..., P., 1812 (совместно с П. Ф. Л. Фонтеном).

Лит.: Fouché M., Percier et Fontaine, P., 1904.

ПИГА́ЛЬ (Pigalle), Жан Батист (26.I.1714, Париж — 21.VIII.1785, там же)—скульптор. Представитель иск-ва, переходного от рококо к классицизму. Уч. у Р. Ле Лоррена и Ж. Б. *Лемуана*. Работал в Париже. Посетил Италию (1736—39). Произв.: «Меркурий, завязывающий сандалию» (1744), «Мальчик с клеткой» (1749) — обе мр., Лувр; гробницы Морица Саксонского (мр., 1753—76, ц. Сен-Тома, Страсбур), графа д'Аркур (мр., 1771—76, собор Нотр-Дам, Париж); «Вольтер» (мр., 1776, Б-ка Ин-та Франции, Париж); аллегорич. фигуры на пьедестале несохранившегося пам. Людовику XV в Реймсе работы Э. *Бушардона* (бр., 1756—66, Корол. пл. в Реймсе); портретные бюсты маркизы де Помпадур (мр., 1751, Метр.-м.), Д. Дидро (бр., 1777), автопортрет (терракота, 1780) — все в Лувре; инженера Ж. Р. Перронне (бр., 1785, собр. Давида Вейля, Париж).

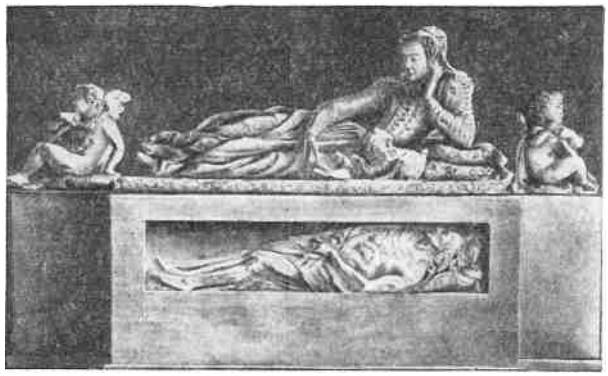
Ж. Б. Пигаль. «Меркурий, завязывающий сандалию». Мрамор. 1744. Лувр. Париж.

Лит.: Rocheblave S., Jean-Baptiste Pigalle, P., 1919; Réau L., J.-B. Pigalle, P., 1950.

ПИКА́ССО (Picasso; собств. Руис-и-Пикассо, Ruiz y Picasso), Пабло (25.X.1881, Малага, Испания — 8.IV.1973, Мужен, Приморские Альпы) — живописец, график, скульптор, керамист. Учился у своего отца Х. Руиса, в художеств. школах Барселоны и Мадрида. С 1904 постоянно жил во Ф. Работал в осн. в Париже, в последнее время в Антибе и Валлорисе. Основоположник мн. направлений совр. иск-ва, в частности кубизма. Произв.: портрет сестры (1896, уголь); «Любительница абсента» («Аперитив», 1901), «Свидание» (1902) — оба в ГЭ; «Старый нищий с мальчиком» (1903), «Девочка на шаре» (1905) — оба в ГМИИ; «Женщина с веером» (1905, частн. собр., Нью-Йорк), «Акробаты с собакой» (1905, гуашь, частн. собр., США), портрет Гертруды Стайн (1906, Метр.-м.), «Авиньонские девушки» (1907, М. совр. иск-ва, Нью-Йорк); «Королева Изабо» (1909), «Дама с веером» (1909), портрет А. Воллара (1910) — все в ГМИИ; «Гитара и скрипка» (1913, ГЭ), «Арлекин и Пьеро» (1920, гуашь, частное собрание, Париж); «Три музыканта», «Три женщины у источника» — оба 1921, М. совр. иск-ва, Нью-Йорк; «Мать и дитя» (1922, Художеств. м., Балтимор), «Муза» (1935, Нац. м. совр. иск-ва, Париж), «Плачущая женщина» (1937, собр. Пенроз, Лондон), «Герника» (1937, М. совр. иск-ва, Нью-Йорк), «Радость жизни» (1946, панно, М. Гримальди, Антиб), «Кровавая бойня в Корее» (1951, собр. семьи П.); «Война», «Мир» (1952, «Храм Мира» в Валлорисе); панно для здания ЮНЕСКО в Париже (1956—57), «Завтрак на траве. По Э. Мане» (1961, собств. семьи П.), «Человек с ягнёнком» (1944, бр., пл., Валлорис), «Бык» (1950-е гг., блюдо, керамика, ГМИИ); илл. к «Метаморфозам» Овидия (оф., 1931), к поэме «Перила» П. Элюара (оф., 1936); серия «Мастерская скульптора» (входит в «Сюиту Воллара», оф., 1933—34); цикл рис. и литогр. «Человеческая комедия» (1953—54).

Лит.: Яворская Н. В., Пабло Пикассо, М., 1933; Пикассо. Сб. ст. о творчестве, М., 1957; Графика Пикассо. [Альбом], М., 1967; Дмитриева Н. А., Пикассо, М., 1971; Zervos Ch., Pablo Picasso. Catalogue général des œuvres de 1895 à 1963, v. 1—23, P., 1932—71; Barr A. H., Picasso. Fifty years of his art, N. Y., 1946; Daix P. and Boudaille G., Picasso: The blue and rose periods, N. Y., 1967; Parmelin H., Picasso. Le peintre et son modèle, P., 1965; Schmidt D., Picasso, Dresd., 1974; Cirlot J. E., Picasso. Das Jugendwerk eines Genies, Köln, 1972; Spies W., Picasso. Das plastische Werk, Stuttg., 1971; Picasso, L., 1973.

ПИЛО́Н (Pilon, Pillon), Жермен (ок. 1525—28, по др. сведениям, 1535, Париж—3. II. 1590, там же) — скульптор эпохи Возрождения. Сын каменотёса. Уч., возможно, у П. Бонтана. Работал в Париже. С 1572 — гл. контролёр монетного двора. Произв.: 8 мр. фигур для цоколя гробницы Франциска I в аббатстве Сен-Дени (сохранилась фигура гения, мр., 1558—59, М. Клюни, Париж); скульпт. группа «Три грации» для урны с сердцем Генриха II (мр., 1563, Лувр); статуи Генриха II и Екатерины Медичи в коленопреклонённой позе (бр.) и их же лежащие обнажённые фигуры (мр.) — все для их гробницы, выполненной П. *Леско* (1563—70, ц. в аббатстве Сен-Дени); статуи лежащих короля



Ж. Пилон. Надгробие Валентины Бальбиани. Мрамор. 1583. Лувр. Париж.

и королевы в коронационных одеждах (мр., 1583, М. франц. пам., Париж); надгробие Валентины Бальбиани (мр., 1583), статуя канцлера Рене де Бирага (бр., 1583—85), св. Франциск (мр., ок. 1580), «Скорбящая мадонна» (терракота, 1586), портретные бюсты — Генриха II (1570—75), бюст ребёнка — все в Лувре; епископа Ж. де Морвийе (1577, М. изящных иск-в, Орлеан), медали с портретами Генриха III (1575), Карла IX, Екатерины Медичи, Рене де Бирага — все бр.

Лит.: Babelon J., Germain Pilon, P., 1927; Berge I., Germain Pilon, B., [1934]; Terrasse Ch., Germain Pilon, P., 1930; Gaehtgens T. W., Zum frühen und reifen Werk des Germain Pilon, Bonn, 1967 (Diss.).

ПИНЬО́Н (Pignon), Эдуар (р. 12.II.1905, Бюлли-ле-Мин, Па-де-Кале) — живописец, график, театр. художник, керамист. До 1927 работал шахтёром, в свободное время занимался живописью. В 1927—34 посещал курсы живописи на Монпарнасе и скульпт. классы в Школе декор. иск-в в Париже. Участник Движения Сопротивления в 1940—44. Произв.: автопортрет (1930), «Митинг» (1933), «Смерть рабочего» (1936, повторение — 1951); серии картин — «Каталонцы» (1945), «Остенде» (1945), «Материнство» (1951), «Шахтёры» (1951), «Петушиные бои» (1956—61), «Битвы» (1963—65); скульптура культурного центра в Аржантёе (керамика, 1970); оформление спектаклей в Нац. нар. театре в Париже.

Лит.: Lefèvre H., Pignon, P., 1956; Dorival B., Catalogue retrospective «Edouard Pignon», P., 1966.

ПИССАРРО́ (Pissarro), Камиль Жакоб (10.VII. 1830, о-в Сент-Томас, Вест-Индия — 12.XI.1903, Париж) — живописец. Пейзажист. Уч. в академии Сюиса в Париже. Испытал влияние К. *Коро*, Ж. Ф. *Милле*, К. *Моне*, Дж. Констебла (см. *Великобритания*), неоимпрессионистов. Посетил Великобританию. Работал в окр. Парижа и др. городах Ф. Произв.: «Дорога в Понтуазе» (1868, Художеств.-историч. м., Вена); «Почтовая карета в Лувесьенне» (ок. 1870), автопортрет (1873), «Дорога в Эннери» (1877), «Тачка» (1879), «Девушка с хворостиной» (1881), «Женщина в поле» (1887) — все в М. импрессионизма, Париж; «Пейзаж в Понтуазе» (1877, Нац. гал., Лондон); «Вспаханная земля» (1874), «Осеннее утро в Эраньи» (1897), «Оперный проезд в Париже» (1898) — все в ГМИИ; «Бульвар Монмартр в Париже» (1897), «Площадь Французского театра в Париже» (1898) — оба в ГЭ.

Лит.: Юденич И. В., Пейзажи Писсарро в Эрмитаже, Л., 1963; Камиль Писсарро. Письма. Критика. Воспоминания современников, [пер. с франц.; вступ. ст., сост. и примеч. К. Г. Богемской], М., 1974; Pissarro L. R et Venturi L., Camille Pissarro, son art, son œuvre, v. 1—2, P., 1939; Rewald J., Camille Pissarro, N. Y., 1963.

ПРЮДО́Н (Prudhon), Пьер Поль (4.IV.1758, Клюни — 16.II.1823, Париж) — живописец и рисовальщик. Уч. у Ф. Девожа в Дижоне (с 1774) и в Корол. академии живописи и скульптуры в Париже (до 1783). Работал в Париже. Посетил Италию (1784—89) и пров. Франш-Конте (1794—96). Копировал произв. Пьетро да Кортона (см. *Италия*). Испытал влияние А. Корреджо (см. *Италия*). Произв.: «Портрет г-жи Антони с детьми» (1796, М. изящных иск-в, Лион), портрет императрицы Жозефины (1805, Лувр); «Мудрость и Истина сходят на землю» (1797), «Правосудие и Возмездие, преследующие Преступление» (1808), «Психея, похищаемая зефирами» (1808) — все в Лувре; илл. к «Дафнису и Хлое» Лонга, «Новой Элоизе» Ж. Ж. Руссо.

Лит.: Goncourt E. de, Catalogue raisonné de l'œuvre de Prud'hon, P., 1876; Clement Ch., Prud'hon, sa vie, ses œuvres et sa correspondance, 3 éd., P., 1880; Bricon E., Prud'hon, P., 1907; Martine C., Les dessins de Prudhon, P., 1924; Regamey R., Prud'hon, P., 1928; Grappe G., Pierre Paul Prudhon, P., 1958.

ПУССЕ́Н (Poussin), Никола (июнь 1594, Лез-Андели, Нормандия — 19.XI.1665, Рим) — живописец и рисовальщик. Представитель классицизма. Уч. у К. Варена, Ж. Лаллемана, Ф. ван Эля. Испытал влияние Ан. Карраччи, Доменикино, Рафаэля, Тициана (все — см. *Италия*). Зарисовывал и обмерял античные статуи, изучал трактаты Леонардо да Винчи (см. *Италия*), А. Дюрера (см. *Германия*). Работал в Риме (1624—65). Выезжал в Париж (1640—42). Произв.: «Смерть Германика» (1626—1627, Ин-т иск-в, Миннеаполис), «Ринальдо и Армида» (1625—27, ГМИИ); «Битва израильтян с амалекитянами» (ок. 1625), «Снятие со креста» (ок. 1630), «Вакханалия» (1630), «Танкред и Эрминия» (1630-е гг.), «Сатир и вакханка» (1630-е гг.) — все в ГЭ; «Царство Флоры» (нач. 1630-х гг., Дрезд. г.), «Парнас» (1630—35, Прадо), «Аркадские пастухи» (между 1632—35, собр. герцога Девонширского, Чатсуорт; вариант — конец 1630-х гг., Лувр); «Вдохновение поэта» (1635—38), «Нахождение Моисея» (1638), «Ревекка у колодца» (1648), «Суд Соломона» (1649), «Пейзаж с Диогеном», «Похороны Фокиона» (после 1648), автопортрет (1650) — все в Лувре; «Пейзаж с Полифемом» (1649), «Отдых на пути в Египет» (1658) — оба в ГЭ; «Пейзаж со сценой единоборства Геркулеса и Какуса» (1649), «Великодушие Сципиона» (1653) — оба в ГМИИ; серия из 4 картин «Времена года» (1660—64), «Аполлон и Дафна» (1664) — все в Лувре; рис. П. (пейзажи с натуры, подготовит. рис. к картинам) хранятся в Лувре, б-ке замка (Виндзор), Графич. собр. Альбертина (Вена), ГЭ (в т. ч. рис. к трактату Леонардо да Винчи), ГМИИ.

Соч.: Письма, пер. [с франц.], М.—Л., 1939.

Лит.: Вольская В. Н., Пуссен, М., 1946; Алпатов М. В., «Танкред и Эрминия» Пуссена в Эрмитаже, в его кн.: Этюды по всеобщей истории искусств, М., 1979; Золотов Ю. К., Пуссен и вольнодумцы, в сб.: Советское искусствознание' 78, [вып.] 2, М., 1979; Grautoff O., Nicolas Poussin. Sein Werk und sein Leben, Bd 1—2, Münch.— Lpz., 1914; Friedländer W., Nicolas Poussin. Die Entwicklung seiner Kunst, Münch., 1914; Actes du Colloque international Nicolas Poussin, ed. A. Chastel, v. 1—2, P., 1960; Kauffmann G., Poussin-Studien, B., 1960; Mahon D., Poussiniana, P.— N. Y., 1962; Friedländer W., N. Poussin, N. Y., 1966; Blunt A., Nicolas Poussin, v 1—2, N. Y., 1967; Badt K., Die Kunst des Nicolas Poussin, Bd 1—2, [Köln], 1969; Thuillier J., L'opera completa di Poussin, Mil., 1974.

ПЮВИ́ ДЕ ШАВА́НН (Puvis de Chavannes), Пьер (14.XII.1824, Лион — 24.X.1898, Париж) — живописец. Представитель символизма. Уч. у А. Шеффера, Э. *Делакруа*, Т. Кутюра. В юности посетил Италию. Работал в Париже. Произв.: «Возвращение с охоты» (1859, М. изящных иск-в, Марсель), «Мир», «Война» (оба — 1861), «Работа», «Отдых» (оба — 1863) — все в М. Пикардии, Амьен; «Бедный рыбак» (1879, эскиз, ГМИИ; 1881, Лувр), «Помешанная на берегу моря» (1887, ГЭ); росписи — «Жизнь св. Женевьевы» (1874—98, Пантеон, Париж), «Науки и искусства» (1887—89, Сорбонна, Париж), «Времена года», «Доб-

родетели» (1889—93, ратуша, Париж), «Музы» (1893—1895, Публичная б-ка, Бостон).

Лит.: Тугендхольд Я., Пювис де Шаванн, СПБ, [1911]; Werth L., Puvis de Chavannes, P., 1926.

ПЮЖЕ́ (Puget), Пьер (крещён 16.X.1620, Марсель — 2.XII.1694, Фужет, близ Марселя) — скульптор, живописец, архитектор и декоратор. Уч. у резчика дер. скульптур для галёр. Посетил Италию (1640—43), где некоторое время был помощником Пьетро да Кортона (см. *Италия*). Работал в Тулоне, Марселе, Париже, Генуе. Произв.: две полуфигуры атлантов на фасаде ратуши в Тулоне (кам., 1656—57), «Св. Себастьян» (мр., ц. Санта-Мария ди Кариньяно, Генуя); «Галльский Геркулес» (1660—61), «Милон Кротонский» (1672—1682), «Персей и Андромеда» (1683—84) — все мр., Лувр; «Фавн» (М. изящных иск-в, Марсель), рельефы «Александр Македонский и Диоген» (1681—92, Лувр), «Чума в Милане» (1692—94, М. изящных иск-в, Марсель) — все мр.

Лит.: Lagrange L., Pierre Puget, P., 1868; Auquier Ph., Pierre Puget, P., 1909; Brion M., Pierre Puget, P., 1930; Baumann E., Pierre Puget, P., 1949; Herding K., Pierre Puget. Das bildnerische Werk, B., 1970.

РЕДО́Н (Redon), Одилон (20, по др. сведениям, 22.IV.1840, Бордо — 6.VII.1916, Париж) — живописец, график, декоратор. С 1855 уч. у С. Горина в Бордо и с 1864 в Школе изящных иск-в в Париже у Ж. Л. Жерома. Испытал влияние Р. Бредена. Близок к символистам. В 1878 посетил Бельгию и Голландию. Работал в Париже. Произв.: «Цветы» (1866, Кунстхалле, Карлсруэ), «В лесу весной» (1875, собр. Ари Редона, Париж), «Паук» (1881, Лувр), «Букет анемонов» (1908, частн. собр., Париж), «Чёрная ваза с цветами» (ок. 1909, собр. Вильденштейн, Нью-Йорк); «В мире мечты» (1879), «Эдгару По» (1882), «Начала» (1883), «В честь Гойи» (1885), «Ночь» (1886), «Гюставу Флоберу» (1889), «Апокалипсис св. Иоанна» (1889) — все серии литогр.

Соч.: A soi-même (1867—1915), P., 1922.

Лит.: Mellerio A., Odilon Redon. Peintre, dessinateur et graveur, P., 1923; Bacou R., Odilon Redon, v. 1—2, Gen., 1956; Berger K., Odilon Redon, N. Y., 1965; Werner A., The graphic works of Odilon Redon, N. Y., 1969; Odilon Redon. [Ausstellungskatalog], Köln, 1973.

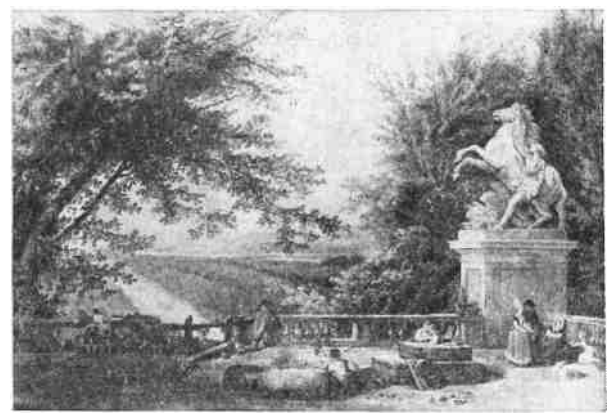
РЕНУА́Р (Renoir), Пьер Огюст (25.II.1841, Лимож — 3 или 17.XII.1919, Кань-сюр-Мер, Приморские Альпы) — живописец, график, скульптор. В юности работал живописцем по фарфору, расписывал шторы и веера. С 1862 уч. в Школе изящных иск-в в Париже и в мастерской Ш. Глейра. Посетил Алжир (1879), Италию (1881—82), Испанию (1885), Голландию, Великобританию, Германию. Работал в Париже. Произв.: «Харчевня матушки Антони» (1866, Нац. м., Стокгольм), «Портрет Сислея с женой» (1868, М. Вальраф-Рихарц, Кёльн), портрет К. Моне (1872, частн. собр., Париж), «Ложа» (1874, Ин-т Кортолда, Лондон); «Качели» и «Мулен де ла Галет» — оба 1876, М. импрессионизма, Париж; портрет В. Шоке (1876, Собр. О. Рейнхарт, Винтертур); «Нагая женщина, сидящая на кушетке» (1876), «Этюд к портрету актрисы Самари» (1877) — оба в ГМИИ; «Зонтики» (1879, Нац. гал., Лондон); портрет актрисы Жанны Самари (1878), «Девушка с веером» (1881) — оба в ГЭ; «Завтрак гребцов» (1881, Собр. Филлипс, Вашингтон), «Большие купальщицы» (1884—87, собр. Тайсон, Филадельфия); «Купальщица» (1895, оф.); «Венера победительница» (бр., 1914—16, М. Вальраф-Рихарц, Кёльн).

Лит.: Воллар А., Ренуар, пер. с франц., Л., 1934; Ренуар. Альбом. Автор-сост. М. Прокофьева, М., 1966; Ренуар Ж., Огюст Ренуар, [пер. с франц.], М., 1970 (Жизнь в искусстве); Вельчинская И., Ренуар. Альбом, М., [1970]; Перрюшо А., Жизнь Ренуара, пер. с франц., М., 1979; Rivière G., Renoir et ses amis, P., 1921; Feist P. H., Auguste Renoir, [Dresd., 1976].

РИГО́ (Rigaud), Иасент (Гиацинт, крещён 18.VII. 1659, Перпиньян, Руссильон — 29.XII.1743, Париж) — живописец. Учился в Монпелье, Лионе, с 1681 в Королевской академии живописи и скульптуры в Париже. Испытал влияние А. ван Дейка, П. П. Рубенса (оба — см. *Бельгия*), Рембрандта (см. *Нидерланды*). Работал в Париже. Ректор Корол. академии живописи и скульптуры в 1733. Портретист. Произведения: портреты семьи Лежюж (1699, Нац. гал. Канады, Оттава), Людовика XIV (1701), Филиппа V Испанского (1700), Ж. Б. Боссюэ (1699—1705) — все в Лувре; писателя Б. Фонтенеля (ГМИИ), портрет учёного (ГЭ). Всего Р. выполнил ок. 400 портретов.

Лит.: Золотов Ю. К., Французский портрет XVIII века, М., 1968, с. 13—17; Roman J., Le livre de raison du peintre Hyacinthe Rigaud, P., 1919; Blunt A., Art and architecture in France. 1500—1700, Harmondsworth, 1954.

РОБЕ́Р (Robert), Юбер (22.V.1733, Париж — 15.IV. 1808, там же) — живописец и рисовальщик. Уч. у М. А. Слодца и Ш. Ж. Натуара. Испытал влияние Дж. П. Паннини и Дж. Б. Пиранези. Работал в Пари-



Ю. Робер. «Терраса в Марли». Около 1783. Эрмитаж. Ленинград.

же. Посетил Италию (1754—65). Принимал участие в реконстр. Версальского парка (1775), был хранителем Лувра (с 1784). Мастер «арх. пейзажа». Произв.: «Гавань Рипетта в Риме» (1767), «Интерьер храма Дианы в Ниме», «Храм Юпитера в Риме» — все в Лувре; «Павильон с каскадом» (сер. 1760-х гг.), «Пирамида Цестия» (1760-е гг.), «Разорители гнёзд» (ок. 1780), «Терраса в Марли» (ок. 1783) — все в ГЭ; «Пейзаж с обелиском» (1775) и «Руина» — оба в ГМИИ.

Лит.: Каменская Т. Д., Гюбер Робер, Л., 1939; Дьяков Л. А., Гюбер Робер, М., 1971; Nolhac P. de, Hubert Robert, P., 1910; Sentenac P., Hubert Robert, P., 1929; Exposition Hubert Robert à l'occasion du deuxième centenaire de sa naissance, P., 1933; Burda H., Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts, Münch., 1967; Hubert Robert, Ausstellungskatalog, P., 1969.

РОДЕ́Н (Rodin), Рене Франсуа Огюст (12.XI. 1840, Париж — 17.XI.1917, Мёдон, близ Парижа) — скульптор и рисовальщик. Уч. в Школе декор. иск-в в Париже. Пользовался советами Ж. Б. *Карпо* и А. *Бари*. Испытал влияние Донателло, Микеланджело (оба — см. *Италия*), франц. готич. скульптуры. Посетил Бельгию (1871—77), Италию (1875). Работал в Париже и Мёдоне. Произв.: «Человек со сломанным носом» (бр., 1864, Лувр), «Бронзовый век» (гипс, 1876, ГЭ; бр., 1880, Лувр), «Идущий человек» (гипс, 1877), «Иоанн Креститель» (бр., 1878), «Врата ада» (3 гипс. модели, 1880—1917) — все М. Родена, Париж; работы цикла «Врата ада» — «Прекрасная кабатчица» (ок. 1885), «Поцелуй» (1886), «Блудный сын» (1885—88), «Мыслитель» (1888) —варианты всех работ, бр. и мр., М. Родена, Париж; пам. «Граждане Кале» (бр., 1884—86, поставлен в

О. Роден. «Мыслитель». Фрагмент. Гипс. 1888. Музей Родена. Париж.

Кале в 1895), пам. Клоду Лоррену (1889, Нанси), пам. О. Бальзаку (бр., 1893—97, установлен на бульваре Распай в Париже в 1939); портретные бюсты Ж. Далу (1883), А. Рошфора (1897), П. Бертло (1906) — все бр. «Ева» (мр.), «Весна» (бр.), портретный бюст В. Гюго (мр.) — все в ГМИИ.

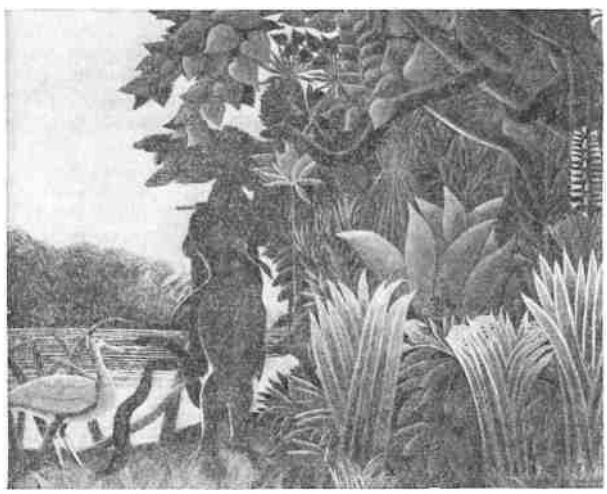
Лит.: Терновец Б., Роден, Л., 1936; Роден. Сб. ст. о творчестве, [пер. с нем.], М., 1960; Вейс Д., Огюст Роден, пер. с англ., М., 1969; Goldscheider C., Rodin, v. 1—2, P., 1964; Elsen A., Rodin, N. Y. 1963; Geissbuhler E. C., Rodin, Later Drawings, L., 1964; Sutton D., Triumphant Satyr. The World of Auguste Rodin, L., 1966; Descharnes R., Chabrun F., Auguste Rodin, N. Y., 1967; Schmoll J. A., Rodin-Studien, München., 1975 (библиогр.).

РУО (Rouault), Жорж (27.V.1871, Париж — 13.II.1958, там же) — живописец, график, работал в области прикл. иск-ва. Близок к экспрессионизму. Изучал ср.-век. витражи. Уч. в Школе декор. иск-в и в Школе изящных иск-в в Париже у Э. Делоне и Г. *Моро*. Испытал влияние Рембрандта (см. *Нидерланды*). Работал в осн. в Париже. Произв.: «У зеркала» (акв., 1906), «Пейзаж» (гуашь, 1907), «Лестница в Версальском парке» (акв., 1910), «Рабочий-ученик» (1925), «Спас нерукотворный» (1933), «Человек человеку волк» (1939—45), «Пейзаж с большими деревьями» (1946), «Христианский ноктюрн» (1952), «Клоун» — все в Нац. м. совр. иск-ва, Париж; серия из 57 гр. на меди «Miserere» (1927, изд. 1948, переработана в различных техниках); серия «Цирк падучей звезды» (цв. оф., 1938); декорации и костюмы к балету С. С. Прокофьева «Блудный сын» в постановке С. П. Дягилева (1929); витражи для ц. в Асси, Верхняя Савойя (1948).

Соч.: Souvenirs intimes, P., 1927; Correspondance de Rouault et André Suarès, P., 1960.

Лит.: Сарабьянов Д., Жорж Руо, «Творчество», 1968, № 6; Venturi L., Rouault. Étude biographique et critique, Gen., 1959; Courthiou P., Georges Rouault, N. Y., 1962; Marchiori G., Georges Rouault, Stuttg., 1966; Georges Rouault. Catalogue, P., 1971; Georges Rouault. Kataloge, München., 1974.

РУССО (Rousseau), Анри Жюльен Феликс (21.V. 1844, Лаваль, Майенн — 2.IX.1910, Париж) — живописец. Специального образования не получил. Работал в Париже. Произв.: «Прогулка в лесу» (ок. 1886, Кунстхауз, Цюрих), автопортрет (1890, Нац. гал., Прага), «Артиллеристы» (1893—95, М. Гуггенхейма, Нью-Йорк), «Война» (1894, Лувр), «Спящая цыганка» (1897, М. совр. иск-ва, Нью-Йорк), «Ева» (1904, Кунстхалле, Гамбург); «У памятника Ф. Шопену в Люксембургском саду» (1909), «В тропическом лесу» (1910) — оба в ГЭ; «Муза, вдохновляющая поэта» (1909, ГМИИ), «Сон» (1910, М. совр. иск-ва, Нью-Йорк).



А. Руссо. «Заклинательница змей». 1907. Музей импрессионизма. Париж.

Лит.: Bihalji-Merin L. und O., Leben und Werk des Malers Henri Rousseau, Dresd., 1971; Vallier D., Henri Rousseau, P., 1974; Werner K., Henri Rousseau, B., 1976.

РУССО (Rousseau), Теодор (15.IV.1812, Париж — 22.XII.1867, Барбизон) — живописец и график. Пейзажист барбизонской школы. Уч. у Ш. Ремона и Г. Летьера. Испытал влияние К. *Лоррена*, Дж. Констебла (см. *Великобритания*), Я. ван Рёйсдала (см. *Нидерланды*). Работал в Компьене, Фонтенбло, Берри, Барбизоне. Произв.: «Вид в окрестностях Гранвиля» (1833), «Рынок в Нормандии» (ок. 1832) — оба в ГЭ; «Аллея каштанов» (1837), «Выход из леса Фонтенбло» (1848—1850), «Болото в Ландах» (1852), «Дубы» (1852) — все в Лувре; «Вечер. Кюре» (1850—55, М. иск-ва, Толидо, США); «В лесу Фонтенбло», «Вид в Барбизоне», «Коровы у водопоя» — все в ГМИИ.

Лит.: Яворская Н. В., Пейзаж Барбизонской школы, М., 1962; Seusier A., Souvenirs sur Th. Rousseau, P., 1872; Th. Rousseau. [Ausstellungskatalog, P., 1967].

РЮД (Rude), Франсуа (4.I.1784, Дижон — 3.XI.1855, Париж) — скульптор. Представитель романтизма. Уч. у Ф. Девожа в Дижоне и в Париже у Э. Голля и П. Картелье. Посетил Бельгию (1815—27), Италию (1842). Работал в Париже. Произв.: портретный бюст Ж. Л. Давида (мр., 1827), «Меркурий, завязывающий сандалию» (бр., 1827), «Неаполитанский рыбак с черепахой» (мр., 1833) —все в Лувре; «Марсельеза» [кам., 1833—1836, рельеф на Триумф. арке на пл. де Голля (б. Звезды), Париж], надгробие Г. Кавеньяка (бр., 1845—47, кладбище Монмартр, Париж), пам. маршалу Нею (бр., 1852—53, пл. Обсерватории, Париж).

П. Сезанн. Автопортрет. 1879—85. Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва.

Лит.: Calmette J., François Rude, P., 1920; Drouot H., Une carrière. François Rude, Dijon, 1958.

СЕЗАННН (Cézanne), Поль (19.I.1839, Экс-ан-Прованс — 22.X.1906, там же) — живописец. Уч. в Экс-ан-Провансе в Муницип. школе рисования (1858—60), посещал академию Сюиса в Париже. В 1874 и 1877 выставлялся с импрессионистами. Работал в Париже и в Экс-ан-Провансе. Произв.: «Весна», «Осень» — оба 1859—62, Пти-Пале, Париж; «Девушка у пианино» (1867—69, ГЭ), «Дом повешенного» (1873, М. импрессионизма, Париж), портрет В. Шоке (1876—77, собр. В. Ротшильд, Кембридж), «Гора Сент-Виктуар» (1885—87, Ин-т Кортолда, Лондон); «Берега Марны» (1888), «Пьеро и Арлекин» (1888), «Персики и груши» (1888—90), автопортрет (1879—85)—

все в ГМИИ; «Горшок с геранью и фрукты» (1890—94, Метр.-м.); «Игроки в карты» (1885—90), «Женщина с кофейником» (1890), «Купальщицы» (1890—94) — все в М. импрессионизма, Париж; «Натюрморт с драпировкой» (1898—99), «Гора Сент-Виктуар» (ок. 1900), «Курильщик» (1895—1900)—все в ГЭ; «Большие купальщицы» (1898—1905, М. иск-ва, Филадельфия).

Лит.: Яворская Н. В., Сезанн, М., 1935; Перрюшо А., Сезанн, пер. с франц., М., 1966; Сезанн. Альбом репродукций. Автор-составитель Р Русакова, М., 1970; Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников. Сб. (сост. Н. В. Яворская), М., 1972; Поль Сезанн. [Альбом. Сост. А. Барская], Л., 1975; Venturi L., Cézanne, son art, son œuvre, v. 1—2, P., 1936; Rewald J., The ordeal of Paul Cezanne, L., 1950; Badt K., Die Kunst Cézannes, Munch., 1956; Loran E., Cézanne's composition, Berk., 1963.

СЕНТ-ОБЕ́Н (Saint-Aubin) — семья графиков и живописцев: 1) Габриель де (14.IV.1724, Париж — 14.II.1780, там же) — живописец, рисовальщик и гравёр. Уч. у Ж. Б. Сарразена. С 1747 посещал курсы Королевской академии живописи и скульптуры. Испытал влияние Ф. *Буше*. Преподавал (до 1776) арх-ру в Академии св. Луки. Произв.: рисунки «Представление балета „Армида" в зале Парижской оперы в 1747 г.» (перо, тушь, гуашь), «Общество на прогулке» (тушь, акв.,белила) — оба в ГЭ; офорты — «Салон в Лувре в 1753 г.», «Поливка аллей» (1760), «Уличная сценка с шарлатаном» (ок. 1760); «Праздник у Колизея» (гуашь, 1772, собр. Уоллес, Лондон); илл. к «Описанию Парижа» Пиганьоля де Лафорса и драмам М. Седена. 2) Огюстен де (3.VI.1736, Париж — 9.XI.1807, там же) — гравёр на меди. Уч. у своего брата Габриеля, Э. Фессара и Л. Карса. Произв.: св. 1300 гр. на меди (илл., портреты современников, жанр. сцены и т. п.).

Лит.: Лазарев В. Н., Габриэль де Сент-Обэн, в его кн.: Старые европейские мастера, М., 1974, с. 261—99; Dacier E., Gabriel de Saint-Aubin, v. 1—2, P., 1929—31.

СЁРА́ (Seurat), Жорж Пьер (2.XII.1859, Париж — 29.III.1891, там же) — живописец и график. Уч. в Школе изящных иск-в в Париже у А. Леманна (1878—79). Основатель дивизионизма (пуантилизма). Работал в осн. в Париже. Произв.: «Купание в Аньере» (1883—84, Гал. Тейт, Лондон), «Воскресная прогулка на острове Гранд-Жат» (1884—86, Художеств. ин-т Чикаго), «Закат солнца. Гранкан» (1885, собр. Д. М. Леви, Нью-Йорк), «Рыбачьи лодки в Порт-ан-Бессен» (1888, М. современного иск-ва, Нью-Йорк), «Парад» (1887—1888, собр. Кларк, Нью-Йорк); «Воскресенье в Порт-ан-Бессен» (1888), «Канкан» (1889—90), «Натурщицы» (ок. 1890) — все в М. Крёллер-Мюллер, Оттерло; «Пудрящаяся женщина», 1889—90, Нац. гал., Лондон), «Цирк» (1890—91, М. импрессионизма, Париж).

Лит.: Rewald J., Georges Seurat, N. Y., 1946; Hauke C. M. de, Brame P., Seurat et son œuvre, v. 1—2, P., 1962; Fry R., Blunt A., Seurat, L., 1965; Herbert R. L., Seurat's drawings, L., 1965; Perruchot H., La vie de Seurat, P., 1966; Homer W. J., Seurat and the Science of Painting, Camb. (Mass.), 1970; Châstel A., Minervino F., Georges Seurat, P., 1974.

СИНЬЯ́К (Signac), Поль (11.XI.1863, Париж — 15.VIII.1935, там же) — живописец, график, теоретик иск-ва, обществ. деятель. Уч. в свободной мастерской Бинга. Испытал влияние Ж. *Сёра*. Посетил Голландию, Италию, СССР. Работал в Париже. Произв.: «Две модистки» (1885, частн. собр., Цюрих); «Завтрак» (1886—87), «Маяк в Порт-Рие» (1888) — оба в М. Крёллер-Мюллер, Оттерло; портрет Феликса Фенеона (1890, частн. собр., Нью-Йорк), «Песчаный берег моря» (1890, ГМИИ); «Папский замок в Авиньоне» (1900), «Марсельский порт» (1911) — оба в Нац. м. совр. иск-ва, Париж; «Гавань в Марселе» (1907, ГЭ), «Сосна. Сен-Тропез» (1909, ГМИИ), «Канал Сен-Мартен» (1933, частн. собр., Париж).

Соч.: От Эжена Делакруа к нео-импрессионизму, пер. с франц., М., 1913; Jongkind, P., 1927.

П. Синьяк. «Песчаный берег моря». 1890. Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва.

Лит.: Калитина Н. Н., П. Синьяк, Л., 1976; Besson G., Signac, P., 1950, Paul Signac. [Catalogue], P., 1964, Kornfeld E. W., Wick P. A., Paul Signac. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié, Berne, 1974.

СИСЛЕ́Й (Sisley), Альфред (30.X.1839, Париж — 29.I.1899, Море-сюр-Луэн, близ Фонтенбло) — живописец. Импрессионист. По происхождению англичанин. Уч. в мастерской Ш. Глейра (1860—63). Посетил Великобританию (1875, 1879). Работал гл. обр. в окр. Парижа. Произв.: «Канал» (1872), «Маленькая площадь в Аржантёе» (1872), «Остров Гранд-Жат» (1873), «Регата в Хенлей» (1874), «Наводнение в Марли» (1876), «Лодка во время наводнения» (1876) — все в М. импрессионизма, Париж; «Мороз в Лувесьенне» (1873), «Опушка леса в Фонтенбло» (1885) — оба в ГМИИ; «Деревня на берегу Сены» (1872), «Сена в Сен-Маммесе» (1884)— оба в ГЭ.

Лит.: Бродская Н., Картины Сислея в Эрмитаже, Л., 1963; Du Colombier P., Alfred Sisley au Musée du Louvre, P., 1947; Daulte F., Alfred Sisley, P., 1959; A. Sisley. [Katalog], Bern, 1959; Daulte F., Sisley, paysages, Lausanne, 1961.

СТЕЙНЛЕ́Н (Steinlen), Теофиль Александр (10.XI.1859, Лозанна, Швейцария — 14.XII.1923, Па-

Т. Стейнлен. «Освободительница». Литография. 1903.

риж) — график, живописец. С 1882 работал в Париже в традициях социально заострённой, демократич. графики. Уч. в Художеств. школе в Лозанне. Испытал влияние Ж. Ф. *Милле* и О. *Домье*. Произв.: илл. к сб. песен А. Брюана «На улице» (литогр., 1888), рис. для ж. «Жиль Блаз иллюстре» «Зима» (1892), цв. литогр. для газ. «Шамбар сосьялист» «Преступление в Па-де-Кале» (1893), «Забастовка» (литогр., 1898), «У мусорного ящика» (оф., 1894), илл. к «Кренкебилю» А. Франса (литогр., 1901); росписи кафе «Таверна Парижа». Исполнил ряд плакатов, в 1921—23 сотрудничал в газ. франц. коммунистов «Юманите».

Лит.: Жарова Н., Стейнлен. 1859—1923, М.—Л., 1938; Т. Стейнлен (1859—1923). Каталог выставки, М., 1939; Калитина Н., Стейнлен, М., 1959; Стейнлен. Альбом репродукций. Сост. и автор вступит. статьи В. Турова, М., 1960; Contat-Mercanton L., T. A. Steinlen, P., 1962.

СУ́ТИН (Soutine), Хаим (1893 или 1894, Смиловичи, близ Минска — 9.VIII.1943, Париж) — живописец. Уч. в АХ в Вильно (Вильнюс) и в Школе изящных иск-в в Париже (1911). Представитель «парижской школы». Близок к экспрессионизму. Работал в Париже и др. городах Ф. Произв.: «Натюрморт с селёдкой» (1916, собр. Кати Гранофф, Париж), «Туша быка» (1925, частн. собр., Париж), портрет Марии Лани (ок. 1929, М. совр. иск-ва, Нью-Йорк), «Мальчик из хора» (1928, частн. собр., Париж), «Петух» (1926, Художеств. ин-т Чикаго), «Грум» (ок. 1927, Нац. м. совр. иск-ва, Париж), «Ветреный день в Осере» (1939, Собр. Филлипс, Вашингтон).

Лит.: Lassaigne J., Soutine, P., 1955; Forge A., Soutine, L., 1965; Tuchman M., Chaim Soutine, Los Ang., 1968, Courthiion P., Chaim Soutine, P., 1973.

СУФЛО́ (Soufflot), Жак Жермен (22.VII.1713, Иранси, близ Осера — 29.VIII.1780, Париж) — архитектор. Представитель классицизма. Посетил Италию (с 1731 и в 1750), Малую Азию (в 1730-е гг.), уч. в Риме (1734—37). Изучал и обмерял античные пам. Сицилии. Работы — назв. в ст. *Лион*, *Осер*, *Париж*.

Соч.: Œuvres, v. 1—2, P., 1767.

Лит.: Monval J., Soufflot. Sa vie, son œuvre. Son esthétique, P., 1918; Petzet M., Soufflots Sainte-Geneviève und der französische Kirchenbau des 18 Jahrhunderts, Münch., 1962 (Diss.).

ТАСЛИ́ЦКИЙ (Taslitzky), Борис (р. 30.IX.1911, Париж) — живописец и график. Уч. в Школе изящных иск-в в Париже у Ж. Липшица (1930-е гг.). В 1941—1945 — в фашистском плену (в 1944—45 в Бухенвальде). В 1946 участвовал в выставке «Искусство и Сопротивление». В 1952 посетил Лондон и Алжир. Произв.: «Малый лагерь Бухенвальда» (1945, Нац. м. совр. иск-ва, Париж), «Сельскохозяйственные рабочие. Алжир» (рис., 1952), «Смерть Даниель Казанова в Бухенвальде» (1950, М. живой истории, Монтрё); серия графических портретов деятелей Французской коммунистической партии (1956); серия картин, посвященная Алжиру (1954—55, 1959—60); портрет Марти Ватель (тушь, перо, 1960-е гг.); росписи обществ. зданий в предместьях Парижа (1960-е гг.); серия картин, посвященная Чили (1970-е гг.).

Соч.: Tu parles..., P., 1959; Mon atelier, P., 1965.

Лит.: Стародубова В., Художник, гражданин, коммунист, «Художник», 1973, № 9; Cain J., Boris Taslitzky, P., 1945

ТОМИ́Р (Thomire), Пьер Филипп (5 или 6.XII.1751, Париж — 9.VI.1843, там же) — скульптор-бронзовщик. Уч. у О. *Пажу* и Ж. А. *Гудона*. Украшал мебель в стиле ампир. Начал работать как гравёр у П. Гутьера в Париже (с 1774). Работы: монтировки для изделий севрского фарфора («Канделябр независимости», 1785, Лувр), шкаф для драгоценностей Марии Антуанетты (1787, Лувр), колыбель сына Наполеона I (совм. с Ж. Б. Одио, 1811, Камера светских и церк. ценностей, Вена), канделябры из позолоч. бр. и голубой стали (нач. 19 в., Художеств. гал. Уильяма Рокхилла Нельсона, Канзас-Сити, США), портрет Ж. Бюффона (бр., 1788, ГЭ).

Лит.: Верещагин В., Петр-Филипп Томир, его эпоха и работы, «Старые годы», 1907, июнь; Niclausse J., Thomire, fondeur-ciseleur, 1751—1843. Sa vie, son œuvre, P., 1947.

ТРУАЙО́Н, Тройон (Troyon), Констан (28. VIII. 1810, Севр — 20. III. 1865, Париж) — живописец. Пейзажист. Близок барбизонской школе. Начал с росписи фарфора в Севре. Работал в Париже, Севре, Барбизоне. Посетил Голландию (1847), Бельгию. Произв.: «Приближение грозы», «Вол» — оба 1851, ГМИИ; «Корова в поле» (1852), «Отправление на рынок» (1859), «Возвращение стада» — все в ГЭ; «Вам, идущие на пахоту» (1855), «Возвращение на ферму», «Коровы у водопоя» — все в Лувре.

Лит.: Яворская Н. В., Пейзаж Барбизонской школы, М., 1962; Hustin A., Constant Troyon, P., [1893].

ТУЛУ́З-ЛОТРЕ́К (Toulouse-Lautrec), Анри Мари Раймон де (24.XI.1864, Альби — 9.IX.1901, Мальроме, Жиронда) — живописец и график. Уч. у Л. Бонна (1882) и Ф. Кормона (с 1883) в Париже. Испытал влияние Э. *Дега* и япон. графики. Посетил Брюссель (1894, 1896), Испанию и Португалию (1896), Лондон (1898). Работал в Париже. Произв.: «Кармен» (1885, Гал. Кнелдер, Нью-Йорк), портрет Э. Бернара (1885, Гал. Тейт, Лондон); «Цирк Фернандо. Наездница» (1888), «Бал в Мулен-де-ла-Галет» (1889) — Художеств. ин-т Чикаго; «Танец в Мулен Руж» (1890, частн. собр., Филадельфия), «Аристид Брюан в своём кабаре» (плакат, 1892), «Жанна Авриль» (плакат, цв. литогр., 1893), «Певица Ивет Гильбер» (1894, ГМИИ), портрет О. Уайльда (1895, частн. собр., Париж); «Марсель» (1894), «Ивет Гильбер» (1894), «В цирке. Клоунесса» (1899)— все в М. Тулуз-Лотрека, Альби; «Портреты актёров

К. Труайон. «Отправление на рынок». 1859. Эрмитаж. Ленинград.

и актрис» (1895), «Они» (1896), илл. к «Естественной истории» Ж. Ренара (1899) — все серии литогр.

Лит.: Перрюшо А., Тулуз-Лотрек, [пер. с франц.], М., 1969; Воркунова Н., Тулуз-Лотрек, М., 1972; Joyant Maurie H., Toulouse-Lautrec, v. 1—2, P., 1928; Huisman P., Dortu M. G., Lautrec by Lautrec, L., 1975.

А. де Тулуз-Лотрек. Театральный плакат. 1892.

УДРИ́ (Oudry), Жан Батист (17.III.1686, Париж — 30.IV.1755, Бове) — живописец, рисовальщик, гравёр. Уч. у своего отца Жака У., М. Серра и Н. *Ларжильера*. Художник (с 1726) и директор (с 1734) шпалерной мануфактуры в Бове, старший инспектор мануфактуры гобеленов в Париже (с 1736). Произв.: «Натюрморт с фруктами» (1721), «Собака на стойке» (1725), «Лисицы» — все в ГЭ; «Охота на оленя» (1723, Нац. м., Стокгольм), портрет Ф. де Лова (1724, ГЭ); серии гобеленов по картонам У. («Охоты Людовика XV», 1733—45, и др.); илл. (гр.) к басням Ж. Лафонтена (1729—34), соч. П. Скаррона (1726).

Лит.: Нотгафт Е. Г., Жан Батист Удри и его произведения в Эрмитаже, в кн.: Труды отдела западно-европейского искусства. Гос. Эрмитаж, т. 2, Л., 1941, с. 171—92; Henninque N., J.-B. Oudry, P., [1926].

УТРИ́ЛЛО (Utrillo), Морис (25.XII.1883, Париж — 5. XI. 1955, Дакс, Ланды) — живописец. Уч. у своей матери С. Валадон. Мастер гор. пейзажа. Работал в Париже. Произв.: «Сена в Париже» (1905, частн. собр., Базель), «Сад в Монманьи» (1908, Нац. м. совр. иск-ва, Париж), «Сад Ренуара» (1909—10, частн. собр., Нью-Йорк), «Набережная Турнель» (1915, частн. собр., Базель); «Мулен-де-ла-Галет», «Улица Сен-Рустик» (1922) — оба частн. собр., Милан; «Ветряные мельницы на Монмартре» (1949, частн. собр., Нью-Йорк), «Улица Мон-Сени на Монмартре» (ГМИИ).

Лит.: Прокофьева М. Н., Утрилло. Париж, М., 1969; George W., Utrillo, P.— Lausanne, 1961; Pétridès P. (éd.), L'œuvre complète de Maurice Utrillo, v. 1—2, 4—5, P., 1959—74; Werner A., Utrillo, N. Y., 1953.

ФАЛЬКОНЕ́ (Falconet), Этьенн Морис (1.XII. 1716, Париж — 24.I.1791, там же) — скульптор. Сын столяра. Уч. у Ж. Б. *Лемуана*. Испытал влияние Дж. Л. Бернини (см. *Италия*) и П. *Пюже*. В 1757—66 — директор фарфоровой мануфактуры в Севре. В 1766—78 работал в России. Произв.: портретный бюст К. Фальконе (терракота, 1747, М. изящных иск-в, Лион), «Милон Кротонский» (гипс, ГЭ; мр., 1754, Лувр), «Аллегория музыки» (мр., 1751, Лувр), «Нежная грусть» (мр., ГЭ), «Грозящий Амур» (мр., 1757, ГЭ; повторение, мр., Лувр), скульпт. группа «Пигмалион» (мр., 1763, ГЭ; вариант, мр., Лувр), «Купальщица» (мр., 1757, Лувр; гипс. модель в ГЭ); скульпт. декор ц. Сен-Рок в Париже (до 1765, сохранилась статуя «Моление о чаше», мр., 1757—62, ц. Сен-Рок, Париж); конный пам. Петру I на Сенатской пл. (ныне пл. Декабристов) в Ленинграде (бр., пьедестал — гранит, 1768—78).

Э. М. Фальконе. «Купальщица». Севрская фарфоровая статуэтка по модели Э. М. Фальконе. 1758.

Соч.: Œuvres, v. 1—6, Lausanne, 1781; Переписка императрицы Екатерины II с Фальконетом, СПБ, 1876 (Сборник имп. русского исторического общества, т. 17).

Лит.: Аркин Д., Медный всадник. Памятник Петру I в Ленинграде, М.— Л., 1958; Зарецкая З. В., Фальконе, Л.— М., [1965]; Каганович А. Л., «Медный всадник», Л., 1975; Hildebrandt E., Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E. M. Falconet, Strassb., 1908, Réau L., Etienne-Maurice Falconet, v. 1—2, P., 1922; Levitine G., The sculpture of Falconet, Greenwich., 1972.

ФАНТЕ́Н-ЛАТУ́Р (Fantin-Latour), Анри Иньяс Жан Теодор (14.I.1836, Гренобль — 25.VIII.1904, Бюре, Орн) — живописец и график. Уч. у Г. *Курбе*. Испытал влияние Дж. Уистлера (см. *США*). Посетил Бельгию, Великобританию (1859, 1861, 1864), Германию (1876). Работал в Париже. Произв.: «В честь Делакруа» (1863, Лувр), «Натюрморт» (1866, Нац. гал., Вашингтон), портрет Э. Мане (1867, Художеств. ин-т Чикаго); «Мастерская в Батиньоле» (1870), «Угол стола» (1872) — оба в Лувре; портрет четы Эдвардсов (1875, Нац. гал., Лондон), «Цветы в глиняной вазе» (1883, ГЭ), «За фортепьяно» (ок. 1885—86, Нац. м. совр. иск-ва, Париж); «Годовщина» (1875), «Интерьер», «Обнажённая» — все литогр.

Лит.: Fantin-Latour V., Catalogue de l'œuvre complet (1849—1904) de Fantin-Latour, P., 1911; Kahn G., Fantin-Latour, P., 1926.

ФОНТЕ́Н (Fontaine), Пьер Франсуа Леонар (20.IX. 1762, Понтуаз, Иль-де-Франс — 10.X.1853, Париж) — архитектор и рисовальщик. Представитель ампира. Уч. в Школе изящных иск-в в Париже. Изучал античность в Риме (1786—92). Испытал влияние Дж. Виньолы, Б. Перуцци, Дж. Б. Пиранези (все — см. *Италия*). Посетил Великобританию (1793). В 1794—1814 работал совместно с Ш. *Персье*. Работы — назв. в ст. *Париж*, а также: оформление интерьеров дворцов *Версаль*, Компьень и Мальмезон, праздников, проекты мебели и т. п.; отель Дьё в Понтуазе (1823—27).

Соч.: Recueil de décorations intérieurs, P., 1812 (совм. с Ш. Персье).

Лит.: Fouché M., Percier et Fontaine, P., 1904.

ФОРЕ́Н (Forain), Жан Луи (23.X.1852, Реймс— 11.VII.1931, Париж) — живописец и график. Уч. в Школе изящных иск-в в Париже у Ж. Л. Жерома. Испытал влияние Ф. Гойи (см. *Испания*), О. *Домье*, Э. *Мане*, Э. *Дега*. Сотрудничал в ж. «Ревю иллюстре», «Курьер франсе» и др. Издавал совм. с Э. Пуаре (Каран д'Ашем) ж. «Psst!». В 1879, 1880, 1881, 1886 выставлял акварели на выставках импрессионистов. Работал в Париже. Произв.: альбомы рис. «Парижская комедия» (1892), «Трудные времена» (1893), «Мы, вы, они» (1893); «В Фоли-Бержер» (1900, собр. Шапельё, Париж), «Мюзик-холл» (ГЭ), портрет Ж. К. Гюисманса (пастель, Нац. м. Версаля и Трианонов), «Вдовец» (М. декор. иск-в, Париж); «Бал-маскарад» (1900, собр. Шапельё, Париж), «За кулисами» (1906—07, Ин-т Кортолда, Лондон) — оба акв.; «На приёме у врача» (перо, тушь, чёрный и цв. кар., ГМИИ); «Возвращение блудного сына», «Лурд» — оба оф.

Лит.: Puget J., La vie extraordinaire de Forain, P., 1959.

ФРАГОНА́Р (Fragonard), Жан Оноре (5.IV.1732, Грас, Прованс — 22.VIII.1806, Париж) — живописец, рисовальщик, гравёр. Учился у Ф. *Буше*, Ж. Б. С. *Шардена*, К. *Ванлоо*, во Франц. академии в Риме (1756—1761). Испытал влияние Дж. Б. Тьеполо, Пьетро да Кортона (оба — см. *Италия*), П. П. Рубенса (см. *Бельгия*). Работал в Париже (с 1742). В 1773 посетил Италию,

Вену, Германию. В период Великой французской революции был хранителем Нац. м. и чл. жюри художеств. выставок. Произв.: «Жрец Корез, жертвующий собой, чтобы спасти Каллирою» (салон 1765, Лувр), «Качели» (1766, собр. Уоллес, Лондон); «Похищение рубашки амуром» (ок. 1767), «Купальщицы», «Обет Амуру» — все в Лувре; «Выигранный поцелуй»,«Поцелуй украдкой» — оба в ГЭ; «Фонтан любви» (1785, собр. Уоллес, Лондон), «Любовные письма» (собр. Фрик, Нью-Йорк), «Прачки» (частн. собр., Париж), «Посещение кормилицы» (Нац. галерея, Вашингтон); «У очага», «Бедное семейство» — оба в ГМИИ; «Портрет аббата Ж. К. Сен-Нона в испанском костюме» (М. совр. иск-ва, Барселона), автопортрет (Калифорнийский дворец Почётного легиона, Сан-Франциско); рис. Ф. (штудии с натуры, пейзажи и др.), выполненные гл. обр. в технике сангины, бистра, сепии, хранятся в Лувре, ГЭ и др.; илл. (гр.) к басням Ж. Лафонтена (изд. в 1795), «Дон Кихоту» М. Сервантеса.

Лит.: Золотов Ю. К., Фрагонар, М., 1959; Лившиц Н. А., Жан-Оноре Фрагонар, М., 1970; Villain J., Fragonard, P., 1953; Fosca F., Les dessins de Fragonard, P., 1954; Réau L., Fragonard, sa vie et son œuvre, P., 1956; Wildenstein G., The paintings of Fragonard, Garden City (N. Y.), 1960, Ananoff A., L'œuvre dessiné de Jean-Honoré Fragonard (1732—1806), t. 1—4, P., 1961—71.

ФУЖЕРО́Н (Fougeron), Андре (р. 1.X.1913, Париж)— живописец и график. Род. в семье рабочего, был рабочим-металлургом. Специального образования не получил. Выставлялся в Салоне «Сверхнезависимых» (1937), участвовал в выставках групп «Жестокое иск-во» и «Новое поколение» (1938), выставке «Этапы нового совр. иск-ва» (1942). Участник Движения Сопротивления. Постоянный участник Осеннего Салона, выставок «Художники — свидетели своей эпохи». Посетил Италию, СССР, ГДР. Работает в Париже. Произв.: «Смерть и голод. Испания» (1937), «Бретань. Рыбаки» (1946, Нац. м. совр. иск-ва, Париж), «Честь и слава Андре Улье» (1949, ГМИИ), серия картин «Страна шахт» (1950), «В гараже» (1955, Музей г. Парижа), «Лов сельдей» (1962, частн. собр., Тур), «Вид на Москворецкий мост» (1964, частн. собр., Париж), «Вьетнам 1967» (1967), панно для школы в Вильжюифе (1957).

Лит.: Калитина Н., Фужерон, Л.— М., 1962; Андре Фужерон. Каталог, М., 1968.

ФУКЕ́ (Fouquet, Foucquet), Жан (ок. 1420, Тур — между 1477 и 1481, там же) — живописец и миниатюрист. Один из основоположников иск-ва раннего Возрождения во Франции. Уч. в Париже (ок. 1440). Между 1445—47 посетил Рим, где обучался технике эмали у А. Филарете, изучал произв. Мазаччо, теоретич. труды Л. Б. Альберти, испытал влияние фра Анджелико (все — см. *Италия*). В 1448 возвратился в Тур, где имел мастерскую. В 1461 посетил Париж. С 1469 поселился в Туре. В 1475 упоминается как «живописец короля». Произв.: портреты Карла VII, канцлера Гийома Жювенеля дез Юрсен — оба в Лувре; диптих из Мелёна (ок. 1451, правая створка «Мадонна с младенцем» в Корол. м. изящных иск-в, Антверпен; левая — «Этьенн Шевалье со св. Стефаном», Карт. гал., Берлин-Далем); «Снятие со креста» (приходская ц., Нуан); миниатюры к «Часослову Этьенна Шевалье» [1450—55, М. Конде, Шантийи (40), Лувр (2), по одной в Нац. б-ке, Париж, Брит. м. и частн. собр.], «Большим хроникам короля Франции» [1458, Нац. б-ка, Париж (51)], франц. переводу «Жизни знаменитых мужчин и женщин» Дж. Боккаччо (1458, Гос. б-ка, Мюнхен, 91 миниатюра, выполненная совм. с учеником), «Иудейским древностям» Иосифа Флавия (1470—76, Нац. б-ка, Париж); «Портрет мужчины в высокой шляпе» (грунтов. бумага, тушь, итал. и цв. кар., ГЭ).

Лит.: Cox T., Jean Fouquet, L., 1931; Perls K., Jean Fouquet, P., 1941; Wescher P., Jean Fouquet und seine Zeit, 2 Aufl., Basel, 1947; Porcher J., Catalogue de l'exposition, «Les manuscrits à peintures en France du XVIIIe au XVIe siècle», P., 1955, p. 116—27.

ЦАДКИ́Н (Zadkine), Осип (14.VII.1890, Смоленск — 25.XI.1967, Париж) — скульптор. В 1909 уч. в Школе изящных иск-в в Париже. Посетил Великобританию, Голландию, Бельгию, США (1941—45), Японию. Работал в Париже. Произв.: «Женщина с веером» (1920), «Менады» (1934) — оба бр., Нац. м. совр. иск-ва, Париж; «В честь Баха» (дер., 1936, Гор. м., Амстердам), «Христос» (дер., 1939, Нац. м. совр. иск-ва, Париж), «Разрушенный город» (бр., гранит, 1951—53, Роттердам); «Поэт» (1954, частн. собр., Нью-Йорк), «Большой Орфей» (1956, Мидделхейм, Антверпен), пам. Ван-Гогу (1956, Овер-сюр-Уаз близ Парижа) — все бр.

Лит.: Jianu I., Zadkine, P., 1964; Gertz U., Ossip Zadkine, Duisburg, 1965.

ШАГА́Л (Chagall), Марк Захарович (р. 7.VII.1887, Лиозно, близ Витебска) — живописец, график, мастер прикл. иск-ва. Уч. в петерб. АХ у Л. С. Бакста (см. *РСФСР*; 1907—10). В 1910—14, 1923—41 и с 1947 работает во Ф., в 1914—22 — в России, в 1941—47 и в 1958 — в США. Посетил Сирию, Египет и Палестину (1931), Нидерланды (1932), Испанию и Польшу (1934), Италию (1937), Грецию (1952, 1954), СССР (1973). Произв.: «Красная ню» (1908, собственность Ш.), «Отец» (1911, частн. собр., Париж), «Я и деревня» (1911, М. совр. иск-ва, Нью-Йорк), «Поэт» (1911, Филадельфийский м. иск-ва); «Над Витебском» (1914, собр. Зак, Торонто), «Над Витебском» (1917—18, ГТГ), «Зелёный скрипач» (1918, М. Гуггенхейма, Нью-Йорк), «Сон» (1927, Пти-Пале, Париж), «У времени нет берегов» (1930—39, М. совр. иск-ва, Нью-Йорк), «Сумерки» (1938—43, частн. собр., Берн), «В ночи» (1943, частн. собр., Нью-Йорк), «Цирк» (1956, собственность Ш.); роспись Еврейского театра в Москве (1919); роспись плафона в «Гранд-Опера» в Париже (1964); оформление балета «Жар-птица» И. Стравинского в постановке Дж. Баланчина (1944—45, США); илл. к «Мёртвым душам» Н. В. Гоголя (оф., 1923—27), «Басням» Лафонтена (гуашь, 1928—1931), «Библии» (литогр., 1931—36).

Соч.: Ma vie, P., 1931.

Лит.: Аронсон Б., Марк Шагал, Берлин, 1923; Venturi L., Chagall, N. Y., 1956; Cassou J., Chagall, Münch.— Z., 1966; Chagall B., Brennende Lichter, Reinbek bei Hamb., 1969; Catalogue de l'exposition: Hommage à Marc Chagall. Paris. 1969—1970, P., 1969.

ШАЛЬГРЕ́Н (Chalgrin), Жан Франсуа Терез (1739, Париж — 21.I.1811, там же) — архитектор. Уч. у Дж. Н. Сервандони и Л. П. Моро-Депру. Посетил Рим (1758). Работы — назв. в ст. *Париж*.

Лит.: Hautocoeur L., Histoire de l'architecture classique en France, v. 4, P., 1952.

ШАМПЕ́НЬ (Champaigne), Филипп де (крещён 26.V. 1602, Брюссель — 12.VIII.1674, Париж) — живописец. Представитель классицизма. По происхождению фламандец. Уч. у Ж. Буйона, М. де Бордо, Ж. Фукьера. Испытал влияние Н. *Пуссена*. С 1621 работал в Париже. С 1628 — придворный живописец. Один из основателей Корол. академии живописи и скульптуры (1648). Произв.: портреты А. Ж. Ришельё (1636), «Портрет дочери в виде монахини с аббатисой Агнес» (1662), автопортрет (1668) — все в Лувре; портрет Дж. Мазарини (М. Конде, Шан-тийи; копия в ГЭ), «Обет Людовика XIII» (1638, М. изящных иск-в, Кан), «Распятие» (Лувр), «Пророк Моисей» (1648, ГЭ).

Лит.: Mabille de Poncheville A., Philippe de Champaigne, P., 1938; Exposition. Ph. de Champaigne. 1952; Catalogue par B. Dorival. Paris. Musée de l'Orangerie, P., 1976.

ШАРДЕ́Н (Chardin), Жан Батист Симеон (2.XI.1699, Париж — 6.XII.1779, там же) — живописец. Сын столяра. Уч. у П. Ж. Каза, Н. Н. Куапеля и Ж. Б. *Ванлоо*. Работал в Париже. Произв.: натюрморты «Скат» и «Буфет» — оба 1728; «Медный бак» (ок. 1733), «Трубки и кувшин» (ок. 1760—63), «Атрибуты музыки» (1765) — все в Лувре; «Натюрморт с атрибута-

ми искусства» (1766, ГЭ), «Чистка свёклы» (1739, Ст. пинакотека, Мюнхен), «Кухарка» (1738); «Разносчица» (1739), «Трудолюбивая мать» (салон 1740) — оба в Лувре; «Прачка» (1737), «Молитва перед обедом» (1744) — оба в ГЭ; портреты—«Мальчик с юлой» (О. Г. Годфруа; 1738, Лувр), Ф. М. Шарден (1775), «Автопортрет с зелёным козырьком» (1775), «Автопортрет в очках» (1778) — все пастель, Лувр.

Лит.: Лазарев В. Н., Шарден, М., 1947; Немилова И. С., Симон Шарден и его картины в ГЭ, Л., 1961; Золотов Ю. К., Жан-Батист-Симеон Шарден, М., 1962; Klingsor T., Chardin, P., 1924; Pilon E., Chardin, P., 1941, Florisoone M., Chardin, Gen., 1948; Wildenstein G., Chardin, Z., 1963; Lazarev W. N., Chardin, Dresd., 1966; «Chardin», catalogue rédigé par P. Rosenberg, P., 1979.

ШАССЕРИО (Chassériau), Теодор (20.IX.1819, Сент-Барб-де-Самана, Доминиканская Республика — 8.X. 1856, Париж) — живописец и гравёр. С 1822 жил в Париже. Уч. у Ж. О. Д. *Энгра* (1831—34), со 2-й пол. 1830-х гг. испытал влияние Э. *Делакруа*. Посетил Италию (1840), Алжир (1846), Бельгию, Голландию. Автор портретов, миф. и быт. картин на темы Востока, стенных росписей в ряде церквей Парижа. Произв.: портрет Адели Шассерио (1836), «Венера Анадиомена» (1838), «Купание Сусанны» (1839), «Две сестры» (1843), «Предводители арабов перед поединком» (1852) — все в Лувре; портрет Алексиса де Токвиль (1850, Нац. м. Версаля и Трианонов), «Тепидарий» (1853, Музей Энгра, Монтобан), «Жена императора Константина в купальне» (1854, М. изящных иск-в, Страсбур), «Защита галлов Верцингеториксом» (1855, М. изящных иск-в, Клермон-Ферран), портрет А. Ламартина (рис., 1844, Лувр); росписи Счётной палаты в Париже (1844—48, сохранились фрагменты в Лувре); илл. к «Отелло» У. Шекспира (оф., 1844).

Лит.: Chevillard V., Un peintre romantique, Théodore Chassériau, P., 1893; Marcel H., Chassériau, P., 1911; Exposition Th. Chassériau, Dessins. 1957. [Catalogue] de l'exposition au musée de Louvre, P., 1957.

ЭЙФЕ́ЛЬ (Eiffel), Александр Гюстав (15.XII. 1832, Дижон — 28.XII.1923, Париж) — инженер-строитель. Окончил Центр. школу иск-в и ремёсел в Париже (1855). Работы — назв. в ст. *Париж*, а также: акведук в Гараби (1885—88), мост через р. Дору в Порту (см. *Португалия*; 1881—85), ц. в Арике (см. *Чили*).

Лит.: Besset M., Gustave Eiffel, P., 1957.

ЭНГР (Ingres), Жан Огюст Доминик (29.VIII. 1780, Монтобан — 14.I.1867, Париж) — живописец и график. Уч. у Ж. Рока в Тулузе (с 1791 или 1792), у Ж. Л. *Давида* (с 1796) в Париже. Испытал влияние Рафаэля (см. *Италия*). Директор Франц. академии в Риме (1834—41). Работал в Париже (1796—1806, 1824 — 34, 1841—67), Италии (1806—24). Произв.: «Послы Агамемнона у Ахилла» (1801, Школа изящных иск-в, Париж), «Наполеон — первый консул» (1804, М. изящных иск-в, Льеж); портреты отца, матери и дочери Ривьер — все 1805, Лувр; портрет мадам Девосе (1807, М. Конде, Шантийи), портрет Ф. М. Гране (1807, М. Гране, Экс-ан-Прованс), «Купальщица Вальпинсона» («Большая купальщица»; 1808, Лувр), «Юпитер и Фетида» (1811, М. Гране, Экс-ан-Прованс), «Большая одалиска» (1814, Лувр), портрет графа Н. Д. Гурьева (1821, ГЭ), портрет мадам Леблан (1823, Метр.-м.), «Обет Людовика XIII» (1824, собор в Монтобане); «Эдип и сфинкс» (1827), «Апофеоз Гомера» (1827), портрет Л. Ф. Бертена (1832), «Источник» (1820—56) — все в Лувре; портрет мадам Муатесье (1851, Нац. гал. иск-ва, Вашингтон), «Турецкая баня» (1862—63, Лувр); рис. Э. (обычно штудии с натуры, кар.) хранятся в Лувре, Музее Энгра в Монтобане (св. 400).

Соч.: Ecrits sur l'art. Textes, P., 1947.

Лит.: Изергина А. Н. (сост.), Энгр об искусстве, М., 1962; Березина В., Жан-Огюст-Доминик Энгр, М., 1977; Rosenblume R., Ingres, N. Y., 1967; Pach W., Ingres, N. Y., 1973.

ЭФФЕ́ЛЬ (Effel), Жан (наст. имя и фамилия Франсуа Лежён, Lejeune) (р. 12.II.1908, Париж) — график, карикатурист, плакатист. Пользовался советами А. П. Гасье и Ж. Сеннепа. В 1958 избран президентом междунар. ассоциации карикатуристов («Клуб Домье»). Сотрудничает в газ. и журналах (впервые выступил в 1933 в еженедельнике «Монд»): «Франсуаз», «Пари-мач», «Юманите», «Юманите диманш», «Ле канар аншенэ» и др. Рис. пером, иногда с подцветкой. Произв.: сборники — «Полковник де ла Рок» (1936), «Ритурнель» (1938); серии—«Маленький ангел» (1943), «Сотворение мира» (1-е изд. 1951), «Сотворение человека» (1-е изд. 1953), «Воспитание Адама» (изд. в 1954), «Сотворение Евы» (изд. в 1960); брошюры — «Его величество Бабебибоби» (1953), «Всё ещё в оккупации» (1947—55), «От Дебре к Помпиду» (1964), «Перелистывая историю Франции от Народного фронта до наших дней» (1969), «Басни Лафонтена» (1975). Междунар. Ленинская премия «За укрепление мира между народами» (1968).

Ж. Эффель. Рисунок пером из цикла «Сотворение человека». Издание 1953.

Лит.: [Новосельская И.], Жан Эффель. Альбом, Л., 1963.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

а) Общие. **Высшая гос. школа изобразит. иск-ва** в Париже, осн. в 1648 как академич. школа при Корол. академии живописи и скульптуры. В 1695 была объединена с АА (осн. в 1671) под общим назв. Академии изящных иск-в. Эта Академия была упразднена в 1793, на её основе созданы школы арх-ры, скульптуры и живописи, объединённые в 1795 в общую Школу изящных иск-в. Совр. назв. было присвоено в 1863. Разделена на 3 секции: 1) живопись и мелкая пластика, 2) скульптура и гравюра, 3) арх-ра. **Нац. школа изящных иск-в** при Дижонском ун-те, осн. в 1766: отд. живописи, скульптуры, арх-ры, прикл. иск-ва и рисунка.

б) Архитектура. **Арх. филиалы Высшей гос. школы изобразит. иск-ва** — в Бордо, Гренобле, Лилле, Марселе, Нанси, Нанте, Ренне, Руане, Тулузе, Страсбуре. **Ин-т град-ства** при Ун-те в Париже (Paris-Vincennes), осн. в 1919. **Спец. школа арх-ры** в Париже, осн. в 1865.

в) Изобразит. и декор. иск-во. **Высшая школа совр. иск-ва** в Париже. **Высшая нац. школа декор. иск-в** в Париже, осн. в 1766; в 1848 получила назв. Спец. нац. училища рисунка, математики и прикл. пром. орнамента, а в 1877 — Нац. школы декор. иск-в. Совр. назв. присвоено в 1927. Помимо прикл. иск-ва, преподаётся рисунок, скульптура и арх-ра. **Высшая нац. школа иск-в и ремёсел** в Лилле, осн. в 1881. **Высшая нац. школа иск-в и текстильной пром-сти** в Рубе, осн. в 1883. Издаёт ежегодник. Преподаётся рисунок. **Высшая нац. школа пром. керамики** в Севре, осн. в 1893. **Высшая тех. школа рисунка** в Париже.

Католич. ин-т иск-в и ремёсел в Лилле (УСАМ), осн. в 1898. **Нац. школа иск-в и ремёсел** в Париже, осн. в 1806. **Нац. школа декор. иск-ва** в Лиможе, осн. в 1868. **Региональная школа изобразит. иск-ва** в Лилле, осн. в 1755. **Региональная школа изобразит. и пром. иск-ва** в Клермон-Ферране, осн. в 1824 как школа рисунка, иск-в и ремёсел. Реорганизована в 1879, совр. название получила в 1882. **Спец. школа рисунка** в Париже. **Центр. школа иск-в и художеств. промыслов** в Шатне-Малабри (близ Парижа), осн. в 1829.

УЧРЕЖДЕНИЯ. ОРГАНИЗАЦИИ

Академия арх-ры в Париже (Académie d'Architecture), осн. в 1840 как Центр. об-во арх. (Société Centrale des Architects), наст. назв. получила в 1953. 100 выборных чл. на 1979. **Академия изящных иск-в** в Париже (АВА, Académie des Beaux-Arts), осн. в 1803 как одна из пяти академий, образовавших Ин-т Франции (Institut de France). 50 действ. чл., 50 чл.-корреспондентов, 15 зарубежных чл. на 1979. Имеет секции живописи, скульптуры, арх-ры, гравюры и музыки. Изд. ежегодник (выходит нерегул.). **Академия литературы и иск-в** в Париже (Académie de Lettres et des Arts), осн. в 1947. 11 чл. на 1979. **АН, художеств. литературы и иск-ва** в Бордо (Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts), осн. в 1712. 40 выборных чл. на 1979. **АН, иск-в и художеств. литературы** в Дижоне (Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts), осн. в 1740. 50 чл. на 1979. Изд. «Учёные записки академии» («Memoires de L'Académie»). **АН, художеств. литературы и иск-в** в Лионе (Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts), осн. в 1700. 52 выборных чл. на 1979. Изд. «Учёные записки» («Memoires»). **АН, сельского хозяйства, иск-в и литературы** в Экс-ан-Провансе (Académie des Sciences, Agriculture, Arts et Belles-Lettres), осн. в 1808. Имеет колл. керамики, живописи и скульптуры. **Ассоциация живописцев, скульпторов, архитекторов, гравёров и рисовальщиков** в Париже (Association des Artistes Peintres, Sculpteurs, Architectes, Graveurs et Dessinateurs). **Высший совет корпорации архитекторов** в Париже (Conseil superieur de l'Ordre des Architectes). **Ген. ассоциация хранителей публичных колл. Франции** в Париже (Association Générale des Conservateurs des collections publiques de France), осн. в 1922, офиц. признана в 1932. Осн. цель — поддержка музеев и организация их деятельности. 850 чл. на 1979. **Ген. конфедерация франц. архитекторов** в Париже (CGAF; Confédération Générale des Architectes Français), осн. в 1920. **Ген. бюро стр-ва и обществ. работ** в Париже (Office Générale du Bâtiment et des Travaux Publiques), осн. в 1918. Объединяет большинство союзов и федераций архитекторов и строителей. **Ген. совет по преподаванию декор. иск-ва** в Париже (Conseil supérieur de l'enseignement des Arts Décoratifs), утверждён в 1906. **Корпорация архитекторов** в Париже (Ordre des Architectes), осн. в 1940 как офиц. регулирующая организация архитекторов. 12 чл. на 1979. **Нац. ассоциация содействия охране городов художеств. значения** в Париже (Association nationale pour la Protection des Villes d'Art), осн. в 1963; объединяет местные общества охраны и реставрации историч. и художеств. зданий 81 города Ф. **Нац. об-во архитекторов Ф.** в Париже (Société des Architectes de France), осн. в 1872. 500 чл. на 1979. Изд. «Руководство архитекторов» («Le Moniteur des Architectes»), выходит ежемесячно (с 1862). **Нац. об-во изобразит. иск-в** в Париже (Société Nationale des Beaux-Arts), осн. в 1890. Организует художеств. выставки, изд. каталоги. **Нац. центр совр. прикл. иск-ва** в Париже (Centre National d'Art appliqué contemporain), осн. в 1966. 38 чл. на 1979. Устраивает ежегодные выставки. **Об-во архитекторов, дипломированных правительством** в Париже (Société des Architectes, diplomés par le Gouvernement), осн. в 1887. 1200 чл. на 1979. Изд. «Обозрение общества SADG» («Revue SA DG»), выходит ежемесячно (с 1887). **Об-во архитекторов-экспертов** в Париже (Compagnie des Architectes-Experts), осн. в 1928. **Об-во друзей Версаля** в Париже (Société des Amis de Versailles). **Об-во друзей Лувра** в Париже (Société des Amis de Louvre), осн. в 1897. 16500 чл. на 1979. Изд. бюллетень. **Об-во друзей Дижонского музея** (Société des Amis de Musée de Dijon). **Об-во друзей музеев** в Париже (Association des Amis des Musées). Изд. «Живой музей» («Musée vivant»), выходит с 1937 (ежемесячно). **Об-во друзей Нац. м. керамики** в Севре. Изд. ж. по керамике, стеклоделию, эмалям («Cahiers de la céramique, du verre et des arts du feu»), выходит 4 раза в год (с 1955). **Об-во Зимнего Салона** в Париже (Société de Salon d'Hiver), осн. в 1897 под назв. Профессиональной ассоциации французских живописцев и скульпторов (Association syndicale professionelle de peintres et de sculpteurs français). С 1905 устраивает регулярные публичные выставки, а с 1934 — ежегодные тематические выставки (напр., «Портреты матерей художников», 1935, «Портреты писателей и литераторов», 1941, и т. д.). **Об-во истории Франц. иск-ва в Париже** (Société d'Histoire de l'Art Français), осн. в 1870. 800 чл. на 1979.' Изд. бюллетень и «Архивы иск-ва Ф.» («Archives de l'Art Français»). **Об-во независимых художников** в Париже (Société des Artistes Indépendants), осн. в 1884, офиц. признано в 1923. 2500 чл. на 1979. Объединяет худож. новейших течений, ежегодно устраивает выставки живописи, графики, скульптуры и декор. иск-ва (без жюри). **Об-во Осеннего Салона** в Париже (Société du Salon d'Automne), осн. в 1903, имеет секции живописи и скульптуры, устраивает регул. художеств. выставки. **Об-во по охране пейзажей и художеств. облика Ф.** в Париже (Société pour la Protection des Paysages et de l'Esthètique de la France), осн. в 1901. Издаёт «Города и памятники» («Cités et Monuments»), выходит 4 раза в год. **Об-во франц. художников** в Париже (Société des Artistes Français), осн. в 1882. 4 тыс. чл. на 1978. Ежегодно весной устраивает художеств. выставки. Изд. каталоги, бюллетень. **Об-во художников-гравёров** в Париже (Société des Peintres-Graveurs), осн. в 1888. Ежегодно устраивает выставки. **Об-во художников-оформителей** в Париже (SAD; Société des Artistes Décorateurs), осн. в 1901 как центр возрождения декор. иск-ва и организации выставок, позднее стало объед. художников-оформителей. 350 чл. на 1979. Ежегодно устраивает выставки, издаёт каталоги и бюллетень об-ва (выходит ежемесячно, с 1902). **Об-во художников-юмористов** в Париже (Société des Dessinateurs Humoristes), осн. в 1904, с 1907 устраивает регул. художеств. выставки. **Союз женщин живописцев и скульпторов** в Париже (Union des Femmes Peintres et Sculpteurs), осн. в 1881, с 1882 устраивает ежегодные художеств. выставки. **Франц. федерация художников** (Fédération Française des Artistes). **Центр. об-во архитекторов** в Париже (Société Centrale des Architectes), основано в 1888. Изд. ж. «Архитектура» («L'Architecture»), выходит ежемесячно (с 1888). **Центр. Союз декор. иск-в** в Париже (Union Centrale des Arts Décoratifs), осн. в 1863, офиц. признан в 1882. 3 тыс. чл. на 1979.

ПЕРИОДИКА

а) О б щ и е ж у р н а л ы. **«Amour de l'art»** («Любовь к искусству») — ж., изд. 1 раз в 2 недели с 1920 в Париже. **«Amateur d'Art»** («Любитель искусства») — ж., изд. ежемесячно с 1922 в Париже. **«Art chrétien»**

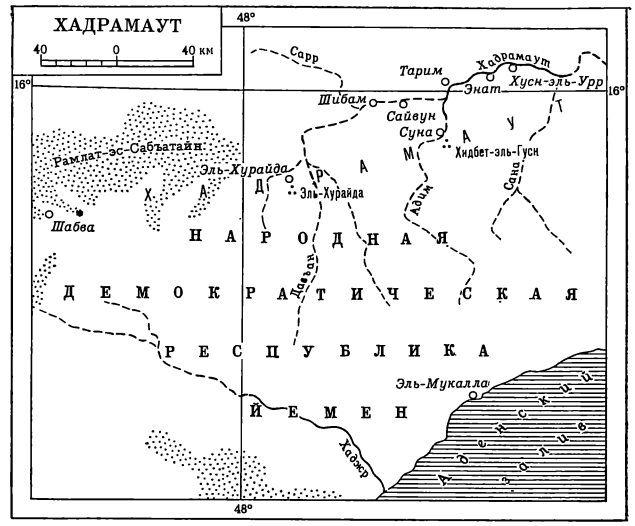
(«Христианское искусство») — ж. по вопросам истории средневек. христ. иск-ва и арх-ры, изд. 4 раза в год с 1955 в Париже. **«Art enfantin et créations»** («Детское искусство и творчество») — ж., освещающий совр. иск-во детей и подростков, изд. 4 раза в год с 1959 в Канне. **«Art et style»** («Искусство и стиль») — ж., изд. 4 раза в год с 1884 в Париже. **«L'Art sacré»** («Религиозное искусство») — ж. по вопросам истории христ. иск-ва и арх-ры, изд. ежемесячно с 1935 в Париже. **«Arts Asiatiques»** («Искусство Азии») — ж. по вопросам истории иск-ва и арх-ры Азии, изд. ежемесячно с 1924 по 1942 в Париже под назв. **«Revue des Arts Asiatiques»** («Журнал искусства Азии»), с 1954 изд. под наст. назв. **«Art vivant»** («Живое искусство») — ж., включает отдел по изобразит. иск-ву, изд. ежемесячно с 1969 в Париже. **«Aujourd'hui. Art et Architecture»** («Сегодня. Искусство и архитектура») — ж. по вопросам совр. мирового иск-ва и арх-ры, изд. 2 раза в месяц с 1955 в Париже. **«Connaissance des Arts»** («Познание искусства») — ж. по иск-ву и арх-ре, изд. ежемесячно с 1952 в Париже. **«Courrier Graphique»** («Курьер графических искусств») — ж. по вопросам иск-ва графики, изд. 4 раза в год с 1942 в Париже. **«Gazette des Beaux-Arts»** («Вестник изящных искусств») — ж. по вопросам истории мирового иск-ва и арх-ры, изд. 2 раза в месяц с 1859 по 1861 и 1 раз в месяц с 1862 по 1939 в Париже, с октября 1942 печатается в Нью-Йорке. **«Jardin des Arts»** («Сад искусств») — ж. по вопросам мирового иск-ва и арх-ры, изд. ежемесячно с 1955 в Париже. **«Les Monuments historiques de la France»** («Исторические памятники Франции») — ж. по вопросам истории мирового иск-ва и арх-ры, изд. 4 раза в год с 1936 в Париже. **«Prisme des Arts»** («Призма искусств») — ж., изд. 4 раза в год с 1956 в Париже. **«Resonances Lyonnais»** («Лионские отклики») — ж. по различным вопросам иск-ва, изд. 6 раз в год с 1956 в Лионе. **«Revue de l'Art»** («Обозрение искусства») — ж., изд. 4 раза в год с 1968 в Париже. **«Zodiaque»** («Зодиак») — ж. по различным вопросам иск-ва, издавался 4 раза в год с 1951 в Париже.

б) Архитектура. **«ABC décor»** («Основы оформления») — ж., изд. с 1964 в Париже. **«Agenda de l'architecte»** («Спутник архитектора») — ежегодник, изд. с 1959 в Париже. **«Annuaire des architectes»** («Ежегодник архитекторов»). **«Annuaire des architectes françaises»** («Ежегодник французских архитекторов»), изд. с 1926 в Париже. **«Annuaire du bâtiment et des travaux publics, des matériaux de construction et du matériel d'entreprises „Sageret"»** («Ежегодник строительства и общественных работ, материалов для конструкций и материалов предприятий „Сажере"»), посвящён вопросам стр-ва и арх-ры, изд. с 1809 в Париже. **«L'architecte des collectivités publiques»** («Архитектор обществ. организаций») — ж. по вопросам стр-ва и арх-ры, изд. ежемесячно с 1954 в Париже. **«L'architecture d'aujourd'hui»** («Современная архитектура») — ж. по вопросам совр. арх-ры, изд. в Париже с 1929 по 1961 6 раз в год, а с 1962 ежемесячно; рус. перевод ж. изд. под назв. «Современная архитектура». **«L'architecture française»** («Французская архитектура») — ж. по вопросам совр. франц. арх-ры, изд. ежемесячно с 1940 в Париже; рус. перевод ж. изд. под назв. «Французская архитектура». **«Art et décoration»** («Искусство и оформление») — ж. по вопросам совр. оформления интерьеров, изд. 6 раз в год с 1897 в Париже. **«Art et industrie»** («Искусство и промышленность») — ж. по вопросам декор. иск-ва, изд. 2 раза в месяц с 1945 в Париже (по 1955). **«Batir»** («Строить») — ж. по вопросам арх-ры, стр-ва, оформления интерьеров, изд. ежемесячно в 1937—75 в Париже. С 1975 объединён с ж. **«Bâtiment»** («Строительство»). **«Cimaise, art et architecture actuels»** («Карниз. Современные искусство и архитектура») — ж. по вопросам совр. прикл. иск-ва и арх-ры, изд. 6 раз в год с 1953 в Париже. **«La construction moderne»** («Современное строительство») — ж. по вопросам совр. стр-ва и арх-ры, публикует актуальную информацию по этим вопросам, изд. 6 раз в год с 1885 в Париже; русский перевод изд. под назв. «Современное строительство». **«Esthétique industrielle»** («Промышленная эстетика») — ж., изд. 5 раз в год с 1951 в Париже. **«Maison française»** («Французский дом») — ж. по вопросам совр. арх-ры и оформления интерьеров. изд. 10 раз в год с 1946 в Париже. **«Travaux de peinture»**. («Работы по покраске». Техническое и профессиональное обозрение) — ж. по вопросам арх-ры, стр-ва и ремёсел, изд. ежемесячно с 1946 в Париже. **«Urbanisme»** («Градостроительство») — ж. по вопросам град-ства, изд. 6 раз в год с 1932 в Париже.

в) Изобразительное и декоративное искусство. **«Les amis du musée de Lille»** («Друзья музея в Лилле») — ж. по различным вопросам иск-ва, изд. с 1953 в Лилле. **«Art d'aujourd'hui»** («Современное искусство») — обозрение новейшего иск-ва, публикует произв. совр. худож., изд. ежемесячно с 1924 в Париже. **«Arts de France»** («Искусства Франции») — спец. обозрение пластических иск-в Ф., изд. 6 раз в год с 1945 (1948) в Париже. **«Arts et traditions populaires»** («Искусство и народные традиции») — обозрение франц. этнографич. об-ва, касается вопросов нар. иск-ва на территории Ф., изд. ежемесячно с 1953 в Париже **«L'artisan-peintre»** («Художник-умелец») — ж. по вопросам декор. иск-ва, изд. ежемесячно с 1957 в Париже. **«Bulletin des musées de France»** («Бюллетень музеев Франции»), посвящён вопросам истории иск-ва, музейного дела, хроника музеев, изд. 10 раз в год с 1929 в Париже. **«Cahiers d'art»** («Тетради по искусству») — ж. художеств. авангарда всех стран, посвящён вопросам совр. иск-ва, изд. 10 раз в год в Париже с 1926, после 1935 изд. нерегулярно. **«Les collectionneurs francais»** («Французские коллекционеры») — ж. по вопросам коллекционирования, изд. ежемесячно с 1965 в Париже. **«Information artistique»** («Художественная информация») — ж., изд. ежемесячно с 1954 в Париже. **«Journal de l'amateur d'art»** («Журнал любителя искусства»), изд. 2 раза в месяц с 1947 в Париже. **«L'oeil»** («Глаз») — ж. по вопросам мирового иск-ва, изд. ежемесячно с 1955 в Париже. **«Le peintre»** («Живописец») — ж. для коллекционеров, изд. 2 раза в месяц с 1948 в Париже. **«Revue du Louvre et des musées de France»** («Обозрение Лувра и музеев Франции») — ж. по вопросам истории мирового иск-ва, хроника музеев, изд. 2 раза в месяц с 1951 в Париже.

Авторы: Л. А. Ельницкий (иск-во древнего периода), А. И. Опочинская (арх-ра 5—16, 18 вв. и сер. 19 в.—20 в.), И. В. Эрн (арх-ра конца 18 — нач. 19 вв.), М. Я. Крыжановская (изобразит. и декор. иск-во 5 в.—1-й пол. 15 в.), Н. Ю. Бирюкова (декор. иск-во 2-й пол. 15 в.— 20 в.), В. В. Стародубова (изобразит. иск-во конца 18 в.— 20 в.), М. Н. Соколов, В. Д. Синюков. Консультанты: Ю. К. Золотов, Л. В. Покровская, В. С. Турчин, Р. В. Савко. Справки о гор. и арх.— А. И. Опочинская, справки о худ. 19—20 вв.— В. В. Стародубова.

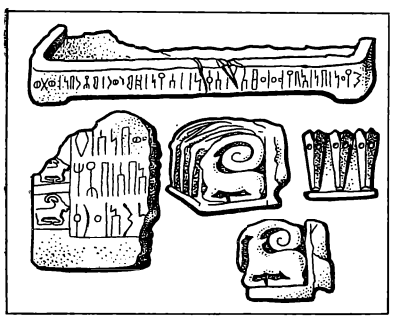
ХАДРАМАУТ



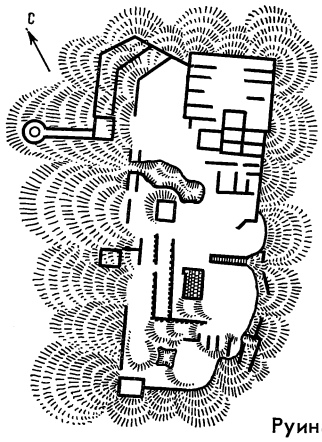
Хадрама́ут — историческая область и древнее государство на юге Аравийского п-ова, ныне — восточная часть территории Народной Демократической Республики Йемен. Государство Х. упоминается в Библии, сабейских надписях 6—5 вв. до н. э. В 4 в. н. э. Х. был включён в Химьяритское государство.

В средние века Х. находился под властью Омана (до сер. 11 в.), затем входил в состав государств Йемена. В конце 19 — нач. 20 вв. над Х. был установлен британский протекторат. В 1967 вошёл в состав Народной Республики Южного Йемена (с 1970 — Народная Демократическая Республика Йемен).

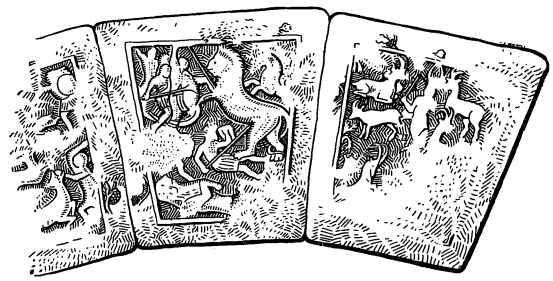
Искусство древнего Х. во многом близко искусству *Сабейского царства* (см.). Руины небольших городов 5—4 вв. до н. э. сохранились в безводных долинах — «вади» Жирдан, Дуан, Амд, Адим, Хадрамаут, Масила. Города (Райбун, Эль-Хурайда и др.) представляли собой отдельные группы зданий; иногда (Хаджар-Бурейда, Эль-Банна) были обнесены по неправильному плану сте-



Резные каменные фрагменты из руин г. Суна. Прорисовка.

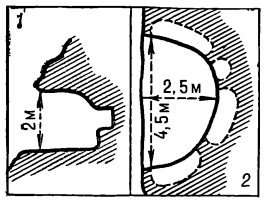


Руины Хусн-эль-Урра. План.



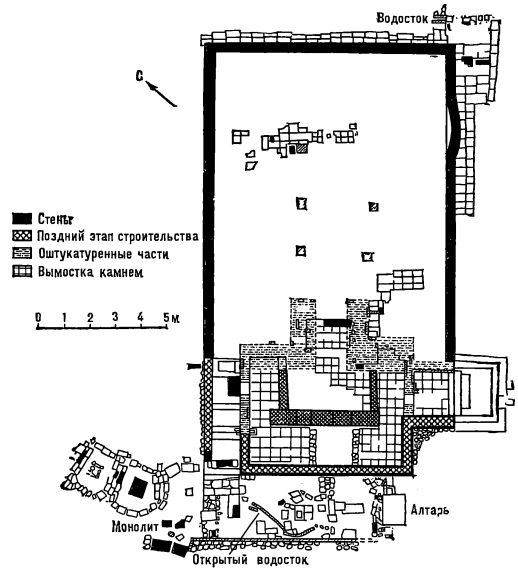
Резная капитель из Хусн-эль-Урра. Прорисовка. Первые века н. э.

нами с прямоугольными выступами. В Шабве (Сабата), столице Х. в 5—4 вв. до н. э.— 4 в. н. э., оборонительные стены из тёсаного камня, возведённые по трапециевидному плану, имели 2 бастиона и 5 ворот на северной, северо-западной и восточной сторонах города. Жилые дома, квадратные или прямоугольные в плане, предположительно строились на каменном цоколе в виде башни из сырцового кирпича или камня на глиняном растворе. Захоронения совершали в прямоугольных или полукруглых в плане скальных нишах (некрополь скальных гробниц близ Эль-Хурай-



Скальная гробница близ г. Суна (1 — разрез, 2 — план).

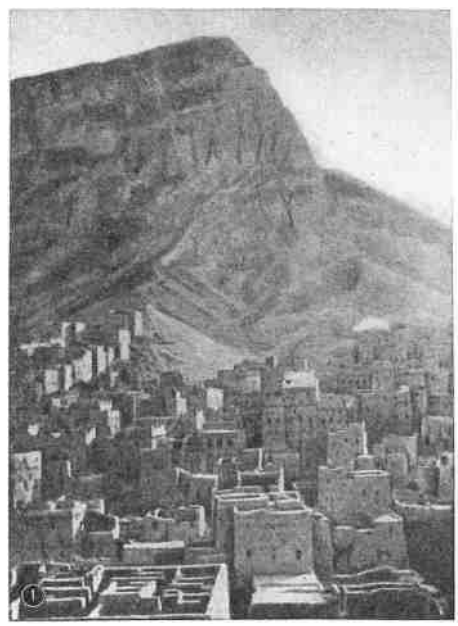
ды, Энната и др.). Храмы, небольшие, каменные, квадратные в плане, возводились над земляными запрудами для сбора паводковых вод. Остатки овального в плане храма обнаружены в вади Адим. Храм в Шабве имел портик на 4 столбах. Каменные квадратного сечения столбы завершались капителями, оформленными, как и в сабейских постройках, цепочкой квадратов.



Лунный храм древней Эль-Хурайды. План.

Началом нашей эры датируются найденные в Хусн эль-Урре (древний город на востоке Х.) фрагменты каменных рельефов (дверного наличника и плиты) с орнаментом в виде виноградной лозы и капитель в форме усечённой пирамиды; на гранях пирамиды — рельефы с изображениями человеческих и звериных фигурок, вплетённых в узор в виде виноградной лозы. О развитии круглой скульптуры в искусстве Х. свидетельствуют отдельные находки — бронзовые статуя воина и водослив в виде протомы (передняя часть фигуры) льва, золотые фигурки быка и лошади.

В средние века города (Эль-Хурайда, Энат и др.), обнесённые стенами, застраивали башенными домами и дворцами; главными центрами были Тарим и Шибам. Строительство велось из сырцового кирпича. В Тариме, разделённом на 5 кварталов с разноплемённым населением, известно 360 мечетей, перекрытых плоской земляной крышей с ажурным барьером. Минареты, обычно круглые в плане, украшены поясками ажурной кладки, увенчаны фонарём с аркатурой. Исключение представляет квадратного сечения минарет Большой мечети. Стены домов Тарима расписаны полихромным орнаментом. Шибам, прямоугольный в плане (пл. 400 *м* × 500 *м*), плотно застроен башенными домами (высотой до 14 этажей), разделёнными узкими улицами (шириной 2—5 *м*). Стены домов внутри и снаружи покрыты глиносаманной штукатуркой и известью. Украшением фасада служит входная дверь (в неглубокой нише); полотнище двери скреплено частыми вертикальными и горизонтальными связями, декоративно оформленными резьбой и крупными шляпками кованых гвоздей. Окна с подъёмными ставнями и узорными решётками расположены в строгом ритме прямоугольной сетки. Узкая лестница вокруг центрального столба выводит на плоскую крышу. Внизу находится мужская половина, в верхних



1. Вид Эль-Хурайды. 2. Главная мечеть в Эль-Хурайде. 3. Дворец султана в Сайвуне.

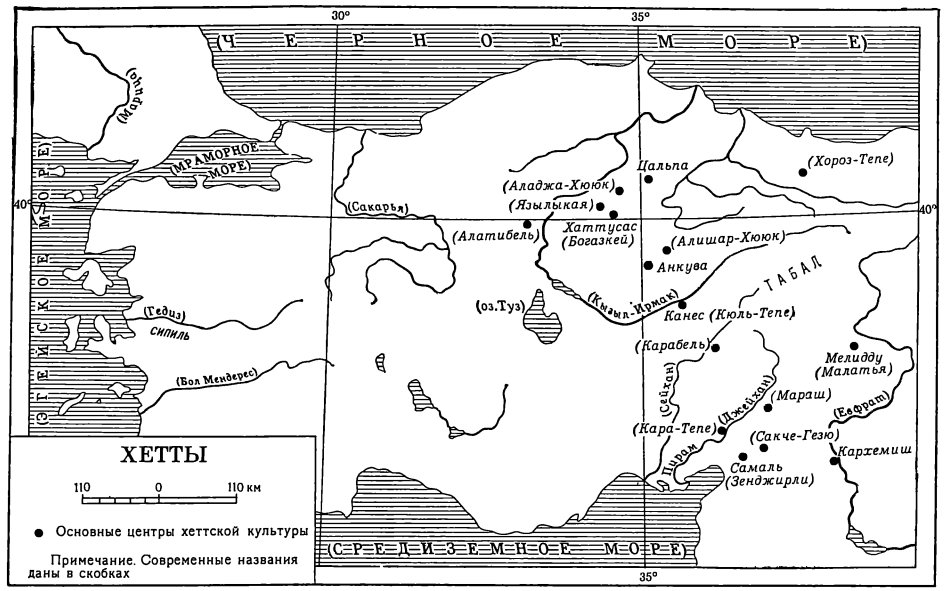
этажах — женская («харам»). Интерьеры домов оформлены стенными нишами для утвари и узорными циновками на окнах.

Культовые постройки представлены кубическими мавзолеями «святых» с яйцевидным куполом и зубцами на углах.

Современный центр Х.— г. Сайвун (основан во 2-й пол. 18 в.).

Лит.: Пирен Ж., Открытие Аравии (пер. с франц.), М., 1970; Воронина В. Л., Народное жилище арабских стран, М., 1972; Цветков Е., Архитектурата на Хадрамут, «Архитектура», София, 1975, № 3—4; Meulen D. von der and Wissmann H. von, Hadramaut. Some of its mysteries unveiled, Leyden, 1932; Philby H. Sr. J. B., The land of Sheba, «The Geographical Journal», 1938, v. 92, № 1—2; Hamilton R. A. B., Six weeks in Shabwa, там же, 1942, v. 100, № 3; Caton-Thompson G., Tombs and Moon temple of Hureidha (Hadramaut), L., 1944; Richmans G., Les fouilles de Hureida (Hadhramaut). Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, P., 1945; Wissmann H. and Höfner M., Beiträge zur historischen Geographie des vorislamischen Südarabien, «Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse», 1952, № 4; Lankester Harding G., Archaeology in the Aden Protectorates, L., 1964; Gerlach E., Sand über den Tempeln Arabiens, Lpz., 1966; Brian, Doe D., Southern Arabia, [L., 1971].

Автор В. Л. Воронина.



Хеттами принято называть народы, жившие в древности на территории М. Азии и говорившие на языках индоевропейской семьи: на т. н. хеттском клинописном (или несийском, от г. Неса), лувийском и палайском языках. В М. Азии Х. обитали уже на рубеже 3 — 2-го тысячелетия до н. э. [существуют «западная» (через Балканы) и «восточная» (через Кавказ) теории проникновения этих племён в М. Азию и гипотеза о древности их обитания в М.Азии] и вытесняли коренное население северной части М. Азии — хатти, частично с ними ассимилируясь. Х.-неситы занимали центральную часть М. Азии (Каппадокию), лувийцы — юг и юго-восток (по мнению ряда учёных,— юго-запад, где в 1-м тысячел. до н. э. говорили на ликийском языке, продолжавшем лувийский), палайцы — северо-восток. Лувийское влияние особенно усилилось с сер. 2-го — нач. 1-го тысячел. до н. э. Ныне принято считать, что уже с сер. 2-го тысячел. до н. э. правила хурритско-лувийская династия и, хотя хеттский язык весь этот период оставался государственным языком, большинство населения говорило по-лувийски.

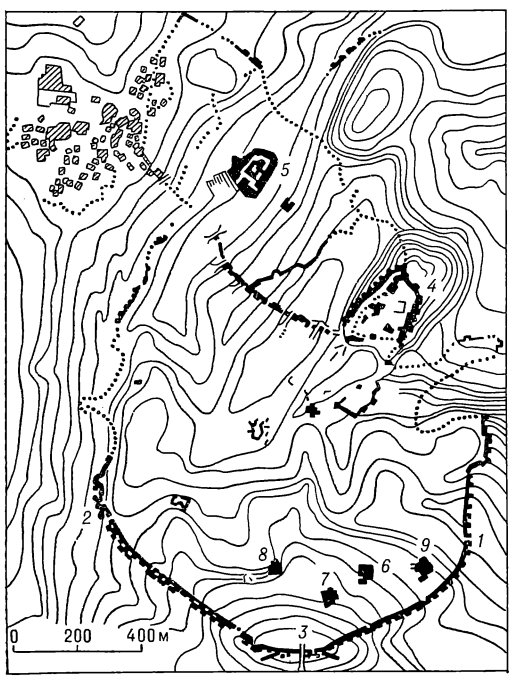
Собственно хеттская эпоха в М. Азии условно делится на несколько этапов: 1) Ранний период (1-я пол. 18 в. до н. э.) — начало государственного объединения некоторых областей М.Азии хеттским царём Аниттасом; 2) Древнее Хеттское царство (2-я пол. 18 в.— 16 в. до н. э.) — первое возвышение Хеттского царства со столицей Хаттусас (современный Богазкёй, см. *Турция*), распространение хеттского могущества в М. Азии, а в конце 17 — нач. 16 вв. до н. э.— за её пределы; 3) Среднее Хеттское царство (15 в.— нач. 14 в. до н. э.) — данные об этом времени довольно скудны; 4) Новое Хеттское царство (14 в.— нач. 12 в. до н. э.) — в 14—13 вв. до н. э. достижение наивысшего могущества Хеттского царства, в нач. 12 в. нашествие на Хеттское царство «народов моря», разрушение его столицы и прекращение существования самого царства; 5) Поздний период (нач. 1-го тысячел. до н. э.) — образование мелких княжеств, сохранивших отчасти хеттские традиции, в центре и на востоке М. Азии, в горах Тавра и Сев. Сирии [главные центры — Мелидду (современная Малатья), Мараш, Кархемиш (см. *Турция*), Табал Самаль (близ современного Зенджирли, см. *Турция*)]. Х. создали высокую культуру, которая, унаследовав традиции местной малоазийской культуры (см. *Турция*, раздел Искусство древнего периода и раннего средневековья) и впитав влияния египетской (см. *Египет* Д р е в н и й) и шумеро-вавилонской (см. *Вавилония*) культур, отличалась чертами яркого своеобразия, оказавшими, в свою очередь, воздействие на культуру соседних стран, в частности *Ассирии*, *Сирии* Д р е в н е й, *Урарту* (см.).

Архитектура была наиболее самобытной областью искусства Х. Присущие ей особенности отмечаются в архитектуре М. Азии уже в глубокой древности. Своеобразие хеттской архитектуры

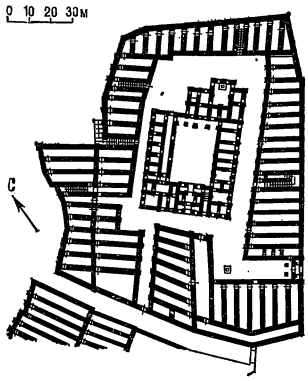
Подземный ход дворца-укрепления в Хаттусасе. 2-е тысячелетие до н. э.

проявилось прежде всего в использовании крупноформатных строительных материалов. Из грубообработанного камня выкладывались длинные сводчатые туннели, склепы, цистерны. Массивные полигональные каменные блоки, плотно соединённые насухо (циклопическая кладка), служили основным строительным материалом оборонительных стен; их верхняя часть выполнялась из сырцового кирпича и усиливалась каркасом из деревянных балок. Большие каменные плиты (ортостаты) применялись в качестве облицовки оснований зданий, а чередующиеся между собой столбы из глины и камня (для скрепления камней употребляли круглые штыри) использовались для сооружения стен. В отличие от соседних стран Х. не применяли круглых колонн, а делали 4-угольные столбы из камня, дерева и глины, обычно располагая их на неравном расстоянии друг от друга. Необычной была и крыша — плоская, выступающая за пределы стены и не имеющая ни башни, ни парапета (типичных для переднеазиатских северных и эгейских крыш). Дома, нередко двухэтажные (с главным жилищем на втором этаже), имели перед фасадом открытый двор. В монументальных сооружениях (дворцах, храмах), часто больших размеров, постройки располагались несколькими концентрическими рядами вокруг центрального здания. Для городского и крепостного строительства было характерно умелое использование рельефа местности, в частности введение в оборонительную систему скалистых отрогов и горных речек. Наиболее крупные городские поселения, как правило, располагавшиеся вблизи рек, включали цитадель, находившуюся на вершине скалы или холма, и окружались стенами. Последние обычно укреплялись контрфорсами и имели несколько ворот, фланкированных башнями, с внутренними помещениями.

Крупнейший памятник градостроительства и архитектуры Хеттского царства — его столица г. Хаттусас, наиболее хорошо изученная часть которого относится к периоду Нового Хеттского царства. Древнейшая часть города размещалась по склону холма и на высокой скале (современное название Бююккале) с плоской вершиной (где находилась укреплённая цитадель), являвшейся естественной стеной города на востоке. У подножия цитадели располагался собственно город, окружённый с запада, юга и юго-востока мощной (толщиной ок. 9 *м*), циклопической кладки, двойной (с забутовкой) крепостной стеной. В южной части стен помещались 5 башенных ворот, из которых три были украшены рельефами. Наиболее знамениты «Царские ворота» с фигурой бога громовика(?) на внутренней стороне и «Львиные ворота» с фигурами львов на фасаде. Вершину параболической арки ворот образовывали два гигантских монолита. С севера естественной стеной была скальная гряда с горными потоками. Каменная стена проходила и в центре города, разделяя его на 2 части: «Нижний город» на севере и «Верхний» на юге. В центре цитадели находился дворец, здания вокруг которого образовывали замкнутое кольцо. В южной части «Верхнего города» располагались храмы различных богов, но главный, наиболее интересный по планировке, вероятно посвящённый богу бури (храм I), помещался в «Нижнем городе». Здание собственно храма включало расположенные вокруг прямоугольного двора помещения. Выходящая во двор открытая лоджия с колоннадой отмечала ту часть храма, где размещалось святилище, в которое (в отличие от вавилонских храмов) можно было попасть только через ряд помещений. Находившаяся в конце святилища культовая статуя освещалась ярким светом из окон. Здание собст-

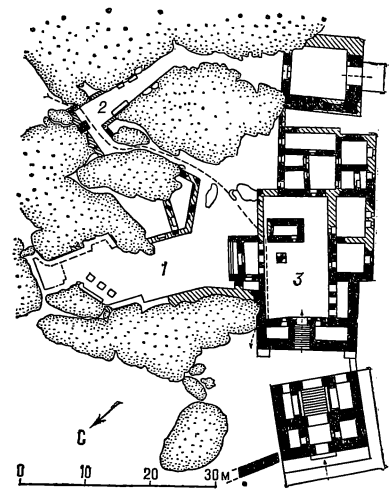


Хаттусас. План: 1 — «Царские ворота»; 2 — «Львиные ворота»; 3 — «Южные ворота»; 4 — цитадель на скале Бююккале (современное название); 5 — храм I [храм бога бури (?)]; 6 — храм II; 7 — храм III; 8 — храм IV; 9 — дворец или храм V.



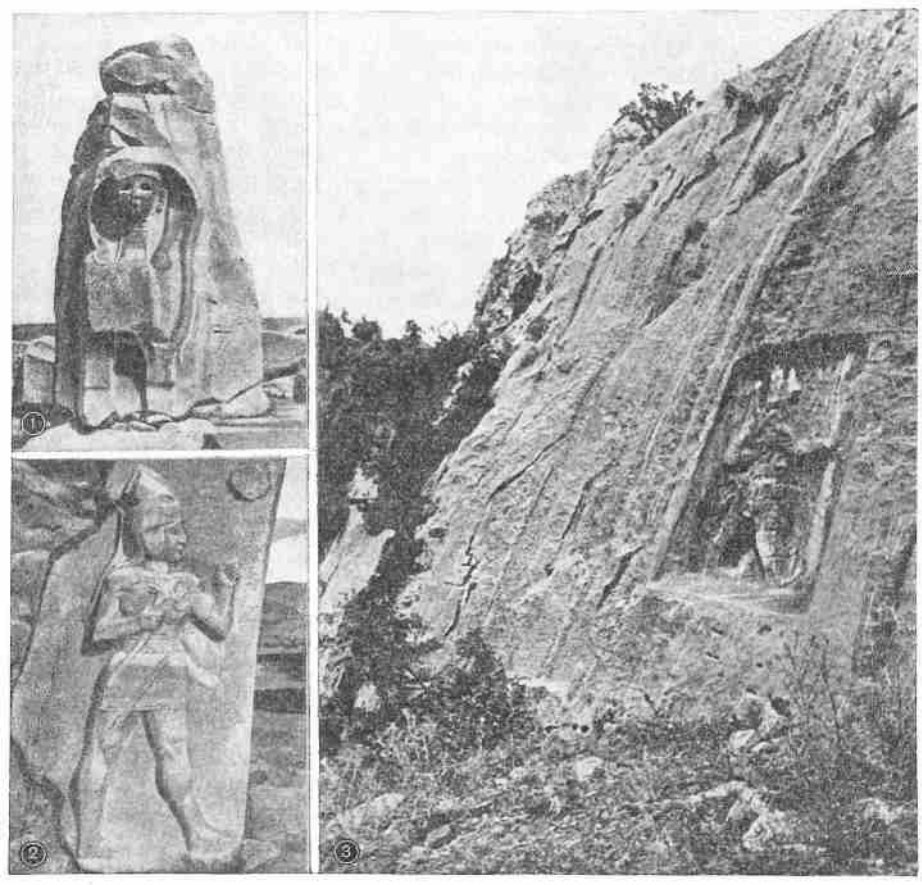
Храм I [храм бога бури (?)] в Хаттусасе. 2-е тысячелетие до н. э. План.

венно храма, в свою очередь, помещалось во дворе, окружённом хранилищами, замкнутыми снаружи стеной с тремя воротами. Храмы подобного типа известны также в Аладжа-Хююке (см. *Турция*). В нескольких километрах от Хаттусаса находилось открытое святилище (современное название Язылыкая — расписная скала). Главное святилище представляло собой зал, к которому сходились два сообщающихся между собой ущелья с настенными рельефами. К В. от главного святилища располагалась галерея, ведшая во внутреннее святилище.



Святилище Язылыкая (современное название) близ Хаттусаса. 2-е тысячелетие до н. э. План: 1 — главное святилище; 2 — галерея; 3 — комплекс внутреннего святилища.

В Поздний период распространился «бит-хилани» — тип дворцового здания, зародившийся в Сев. Сирии. Бит-хилани — постройка с двумя удлинёнными помещениями, расположенными параллельно друг другу. Первое помещение являлось входным портиком с 1—2 колоннами, фланкированным прямоугольными башнями-выступами. Над портиком часто помещалось окно или балкон. Второе помещение, располагавшееся за портиком, служило тронным залом, к которому с трёх сторон примыкали маленькие комнаты (спальня, ванная и т. д.). Наружные стены бит-хилани часто облицовывались плитами (ортостатами) с рельефами. Среди основных архитектурных памятников этого периода — г. Самаль (близ Зенджирли, см. *Турция*). Его территория была обнесена двойным кольцом стен (толщиной более 3 *м*) с башнями и 3 воротами. Стеной неправильной овальной конфигурации была окружена и территория цитадели, находящейся в центре города на холме. Внутри она была разделена стенами на несколько участков и включала значительные по масштабам дворцы и общественные здания. В дворцах было построено 5 зданий типа бит-хилани, соединённых между собой крытыми ар-



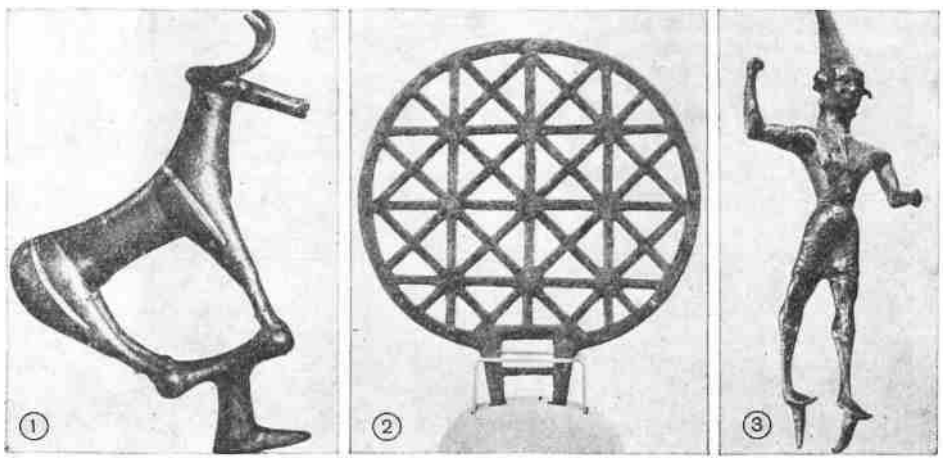
Скульптура. 1. «Сфинкс». Горельеф на воротах оборонительных стен в Аладжа-Хююке. 15—13 вв. до н. э. 2. Рельеф «Царских ворот» Хаттусаса. Базальт. 14—13 вв. до н. э. 3. Бог громовик. Наскальный рельеф в Карабеле. 14—13 вв. до н. э.

Скульптура. 1. «Царь Катувас». Рельеф ортостата из Кархемиша. Базальт. Конец 10 — начало 9 вв. до н. э. 2. «Царь». Статуя из Малатьи. Известняк. 8 в. до н. э. 3. Стела Тархунпиуса из Мараша. Базальт. Около 8 в. до н. э. Лувр. Париж. (№№ 1, 2 — Археологический музей, Анкара.)

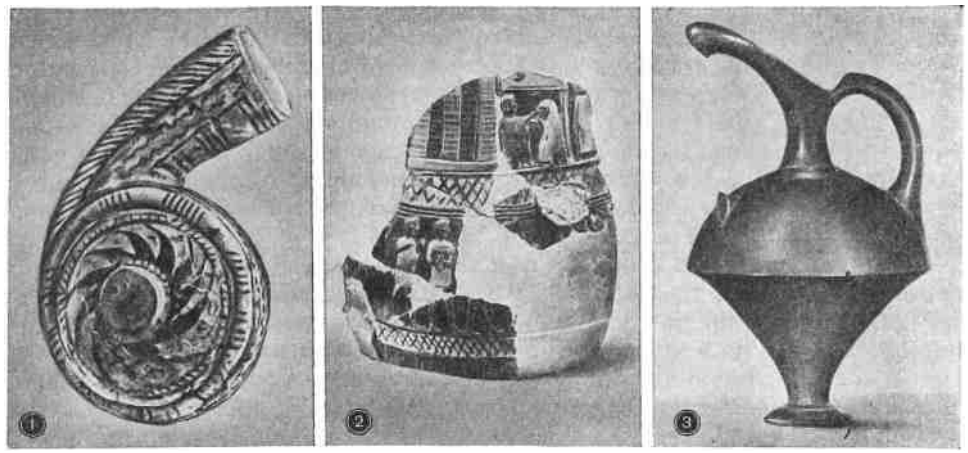
кадами и открытыми двориками. Двойным кольцом мощных стен с воротами, фланкированными башнями, был обнесён и другой крупный город — Кархемиш (см. *Турция*), для дворцовых построек которого (располагавшихся в районе акрополя-цитадели) также был характерен тип бит-хилани.

Скульптура Х. была в значительной мере связана с архитектурой. Рельеф (высокий и плоский) применялся уже в 18 в. до н. э. для оформления стен Хаттусаса. Их ворота обрамляли выступающие из каменных блоков полуфигуры сфинксов, львов и др. На каменной арке входа изображались в плоском или высоком рельефе божества — покровители города или священный двуглавый орёл. Для облицовки наружных стен дворцов использовались ортостаты — каменные плиты с выбитыми на них плоскорельефными изображениями богов, священных животных, сцен придворной жизни. Плоские рельефы высекались и на скалах, при этом изображения как бы непосредственно вписывались в окружающий пейзаж и становились его неотъемлемой частью. Таковы наскальные изображения периода расцвета Хеттского царства (14—13 вв. до н.э.) на горе Сипиль — фигура Хебат, богини-матери хеттского и хурритского пантеона, в Карабеле — фигура бога громовика, в Киликии, на берегу р. Пирам (современная Джейхан), — фигура хеттского царя Муватали в молитвенной позе. Особенно выделяются разновременные (15—13 вв. до н. э.) рельефы, помещённые по обеим сторонам двух ущелий святилища Язылыкая и изображающие шествие двух как бы движущихся навстречу друг другу верениц богов хетто-хуррито-лувийского пантеона. Известна также и круглая скульптура, как правило статуи божеств. Скульптурные изображения 2-го тысячел. до н. э., испытавшие влияние египетской и шумеро-вавилонской пластики, были подчинены условному религиозному канону (в рельефах: голова и ноги — в профиль, плечи и глаза — в фас) и отмечены монументальностью образов, чья суровая торжественность и мощь подчёркивались статичностью фигур и массивностью малорасчленённых, связанных с глыбой камня форм. Вместе с тем в хеттской пластике подчас отмечается отступление от канона, выражающееся в некоторой свободе композиции, трактовки поз и деталей (в рельефах встречается профильное изображение глаза).

В скульптуре Позднего периода различают три основных стиля. Первый — «традици-



Металлопластика. 1. Навершие штандарта в виде фигурки быка из Аладжа-Хююка. Инкрустированная бронза. Конец 3-го тысячелетия до н. э. 2. Навершие штандарта в виде ажурного диска из Аладжа-Хююка. Бронза. Конец 3-го тысячелетия до н. э. 3. Статуэтка божества из Токата. Бронза. 16 в. до н. э. (Все — Археологический музей, Анкара.)



Керамика. 1. Ваза из Кюль-Тепе. 19 в. до н. э. 2. Ваза из Битика. 2-я половина 2-го тысячелетия до н. э. Фрагмент. 3. Сосуд из Кюль-Тепе. 18 в. до н. э. (Все — Археологический музей, Анкара.)

онный стиль» (1050—850 до н. э.), сохраняющий хеттские традиции и отличающийся массивностью и тяжеловесностью форм (постамент статуи бога громовика из Кархемиша, базальт, ок. 900 до н. э., Археологический музей, Анкара). Второй — «ассирийский стиль» (850—700 до н. э.), характеризующийся постепенным исчезновением хеттских традиций и распространением черт ассирийского искусства, которые проявляются, в частности, в большей стройности пропорций фигур, во включении жанровых сцен в композиции торжественных шествий (сцена охоты, рельеф из Кархемиша, базальт, 9 в. до н. э., Археологический музей, Анкара). Третий — «хетто-арамейский стиль» (850—700 до н. э.), отмеченный соединением особенностей хеттского искусства с мотивами искусства арамеев (кочевых семитских племён, родина которых — Аравийский п-ов), что сказывается в появлении бытовых сцен на погребальных стелах, арамейских одеяний, в стремлении к большей эмоциональной выразительности лиц (стела Тархунпиуса из Мараша, базальт, ок. 8 в. до н. э., Лувр, Париж).

Декоративно-прикладное искусство. Высокого уровня достигло искусство художественной обработки м е т а л л а, истоки которого прослеживаются в дохеттский период, во 2-й пол. 3-го тысячел. до н. э., в культовых предметах, найденных в Аладжа-Хююке, Алишар-Хююке, Алатибеле, Хороз-Тепе, и др. Штандарты-эмблемы (в виде солнечного диска, решётки, креста, свастики, фигурок животных — быков, оленей), статуэтки мужских и женских божеств, выполненные из драгоценных металлов, а также из меди и бронзы в технике ковки и чеканки с гравировкой, отличаются лаконизмом геометрически обобщённых форм. Этот же стиль, но обогащённый сирийскими и египетскими художественными влияниями, был характерен и для металлопластики Древнего Хеттского периода. Особенно ярко он проявился в бронзовых статуэтках богинь. Фигурки же мужских божеств с пропорциями, близкими к естественным, имеют пластически более выявленную мускулатуру. В период Нового Хеттского царства в мелкой пластике обнаруживается тенденция к декоративной линейно-графической проработке деталей (причёски, одежды, мускулатуры тела).

Печати: 1 — царя Суппилулиума I (1380—1340 до н. э.); 2 — царя Муватали (1306—1282 до н. э.); 3 — царя Урхи-Тешуба (Мурсили III; 1282—1275 до н. э.); 4 — царицы Пудухепы, супруги Хаттусили III (1275—1250 до н. э.).

К дохеттскому периоду восходят и особенности хеттской к е р а м и к и. В этой связи особое значение имеет керамика Кюль-Тепе (древний Канес) и Алишар-Хююка II (т. н. каппадокийская керамика). Для последней характерна роспись чёрной, коричневой и белой красками по коричневому или красному ангобу волнообразными, выявляющими тектонику сосуда линиями, со свастиками и спиралями между ними. Керамика из Кюль-Тепе (традиционной формы кувшины, кружки, чаши и т. д., а также в виде фигур и голов животных, раковин, улиток, лодок) — полихромная расписная, а также монохромная, чёрно- и краснолощёная (иногда с фигурными налепами). Роспись выполнялась чёрной и красно-коричневой красками по светло-жёлтому ангобу; на сосудах, воспроизводивших формы реального мира, она изображала шнуровку сапог, рога, гриву и шкуру животных, на сосудах традиционной формы — преимущественно геометрические узоры, близкие к орнаментам ме-

таллопластики. В эпоху Древнего Хеттского царства полихромная расписная керамика исчезла и в обиход вошли выполненные на гончарном круге разнообразные по формам краснолощёные сосуды, отличающиеся чёткой линией профиля, стройностью и вытянутостью пропорций. В период Нового Хеттского царства преобладала расписная полихромная керамика, покрытая глазурью. Роспись, нанесённая красновато-коричневыми, зелёно-чёрными и жёлтыми красками, состояла из орнаментальных поясов, перемежающихся с сюжетными сценами. В сосудах, воспроизводящих формы реального мира, появилась некоторая жёсткость, стал типичен более орнаментальный характер декора. Получили распространение большие парадные сосуды, украшенные рельефными изображениями.

Для искусства глиптики периода Древнего Хеттского царства были характерны печати, гл. обр. из мягких известняковых пород в форме круглого штемпеля (в частности, т. н. царские печати). Под влиянием шумеро-вавилонской глиптики появляются также печати цилиндрической формы. Обычно по краю печати-штемпеля располагалась клинописная надпись, а во внутреннем круге — симметричная композиция из иероглифических надписей и символических изображений (иногда с фигурой царя в центре), выполненная в плоскостной, линейно-графической манере. К периоду Нового Хеттского царства более тщательной становится пластическая трактовка форм.

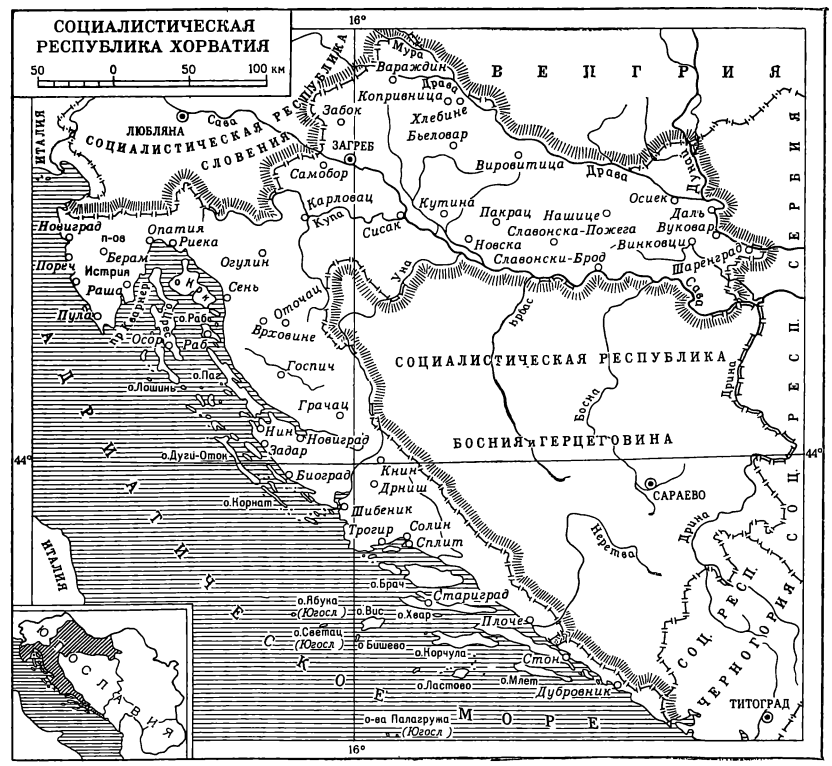
Лит.: Афанасьева В. К., Дьяконов И. М., Искусство Сиро-Финикии, хеттов и хурритов, в кн.: Искусство Древнего Востока, М., 1968 (Памятники мирового искусства, вып. 2); Титов В. С., Архитектура хеттов и сиро-хеттов, в кн.: ВИА, т. 1, М., 1970; Афанасьева В. К., Искусство Древнего Ближнего Востока, в кн.: Афанасьева В., Луконин В., Померанцева Н., Искусство Древнего Востока, М., 1976 (Малая история искусств); Pottier E., L'art hittite, fasc. 1—2, P., 1926—31; Bossert H. Th., Altanatolien. Kunst und Handwerk in Kleinasien in der griechischen Kultur, B., 1942; Gurney O. R., The Hittites, 2 ed., Harmondsworth, 1954; Woolley L., Die Hurri und die Hethiter, в его кн.: Mesopotamien und Vorderasien, Baden-Baden, 1961, S. 117—55; Akurgal E., The art of the Hittites, photographs by M. Hirmer, L., 1962; Frankfort H., The art and architecture of the ancient orient, Harmondsworth, 1970; Canby J. V., The sculptors of the Hittite capital, «Oriens Antiquus», 1976, v. 15, p. 33—42.

Автор В. К. Афанасьева.
Консультанты: И. М. Дьяконов, В. В. Иванов, В. С. Титов.

ХОРВАТИЯ

(СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА ХОРВАТИЯ. HRVATSKA. SOCIJALISTIČKA REPUBLIKA HRVATSKA)

Хорватия, одна из республик Социалистической Федеративной Республики Югославии, расположена на Среднедунайской равнине (Паннонской низменности), главным образом в бассейнах рек Сава и Драва, частично на Динарском нагорье, побережье Адриатического моря и прилегающих к нему островах (историческая область Далмация). В Х. сохранились памятники искусства *иллирийцев* (см.), *кельтов* (см.), древних греков и римлян, готов, аваров, древних *славян* (см.). На развитие искусства Далмации в средневековый период оказывали воздействие богатые традиции античной культуры, а также художественная культура Италии. Искусство в северо-западных районах Х. было связано с традициями центральноевропейских стран. В 13—14 вв. Далмация находилась в зависимости от Венецианской республики, а с нач. 16 в.— от Османской империи. Северная Х. с нач. 12 в. перешла под власть Венгерского королевства, а в 16 в.— во владения Габсбургов. Ведшиеся здесь в 15—17 вв. австро-турецкие войны привели к разрушению многих памятников старины. Многовековой иностранный гнёт препятствовал экономическому и культурному развитию Х. Вместе с тем в торговых городах Далмации (в 15 в.— нач. 16 в. обретших независимость) в 12—16 вв. переживало яркий расцвет самобытное средневековое и ренессансное искусство. Потеря национальной независимости Х. привела в 17—18 вв. к упадку художественной культуры. Сложение национальной художественной школы ускорилось в сер. 19 в., в период подъёма национально-освободительного движения, и особенно после создания независимого государства — Королевства сербов, хорватов и словенцев (1918, с 1929 — Югославия). В условиях интенсивного развития капитализма и роста социальных противоречий в 1920—30-е гг. сформировалось прогрессивное демократическое направление в искусстве. Его традиции получили дальнейшее развитие в период народно-освободительной борьбы югославских народов (1941—45) и в особенности после образования Федеративной Народной Республики Югославии (1945; с 1963 — Социалистическая Федеративная Республика Югославия).



ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ПЕРИОДА

Памятники эпохи неолита в Северной Х. (5—3-е тысячел. до н. э.) близки одновременным памятникам, распространённым на Балканском п-ове и в странах Центральной Европы. К культуре Старчево (5-е тысячел. до н. э.; см. также *Сербия*) относятся неукреплённые поселения из землянок и плетёных хижин, полированные и лощёные сосуды округлых форм (часто на поддонах), иногда расписанные узорами в виде меандра или спирали (белыми на красном фоне или тёмными на жёлтом). Для бапско-лендьельской культуры (2-я пол. 3-го тысячел. до н. э.) характерны поселения из столбовых жилищ (иногда окружённые рвами), керамика, украшенная росписью или резьбой (преобладают узоры в виде борозд). Одновременна ей баденская культура (см. также *Чехия*) — укреплённые поселения, глиняные миски, черпаки и вазы с ручками выше горла, с «каннелюрами» или резным орнаментом в виде заполненных точками лент или шахматных клеток.

Женская статуэтка из Дали. Глина. Конец 2-го — начало 1-го тысячелетия до н. э. Археологический музей. Загреб.

Неолитические культуры Адриатического побережья Х. отражают связи с *Италией* (см.) и Грецией (см. *Греция* Древняя), но обладают и рядом своеобразных черт. К 5—4-му тысячел. до н. э. относятся керамические сосуды с грубыми врезами, сделанными с помощью раковин или ногтей. В 4-м тысячел. до н. э. здесь была распространена данильская культура (от пос. Данило-Битинь, Danilo Bitinj, близ *Шибеника*) с характерными для неё сосудами, украшенными гравированными орнаментами в виде спирали, меандра и других геометрических мотивов. На сосудах встречались аппликации в форме стилизованных фигур животных. Своеобразна т. н. культура расписной керамики (находки в Данило-Битине, Марковой пещере, Markova spilja, на о-ве Хвар). Сосуды этой культуры покрыты узорами в виде пучков линий, нанесёнными красной и жёлтой красками на светло-жёлтый фон. Искусство неолитической керамики достигает расцвета в конце 3-го тысячел. до н. э. Керамические сосуды хварской культуры (была распространена на о-вах Хвар и Корчула) отличаются богатством расписного и гравированного геометрического узора, среди которого встречаются изображения животных и рыб. Неолитические поселения на островах Адриатического моря состояли из землянок и прямоугольных наземных построек из дерева, обмазанного глиной. На побережье существовали сложенные по-сухому, округлые в плане каменные постройки, иногда перекрытые сводами.

В эпоху бронзы (2-е тысячел. до н. э.) на Адриатическом побережье Х. распространилась т. н. культура городищ. Ряд исследователей связывает её с появлением *иллирийцев* (см.). К ней относятся укреплённые поселения, окружённые сложенными по-сухому каменными стенами (круглыми, овальными, реже прямоугольными в плане). Постройки часто располагались террасами по склонам холмов. В Северной Х. в конце 3-го — нач. 2-го тысячел. до н. э. развивалась вучедольская культура, тесно связанная с местными традициями, с одной стороны, и со средиземноморскими влияниями — с другой. Сосуды этой культуры отличаются изяществом облика и богатством резной орнаментации. Узор заполняется белой, красной, синей и жёлтой инкрустацией, контрастирующей с тёмной лощёной поверхностью сосудов. Среди узоров преобладают треугольники, ромбы, комбинации прямых и волнистых линий. Особенно популярны мотивы шахматной клетки и солнечного диска. Богатый геометрический узор в технике белой инкрустации характерен и для керамики белобрдовской культуры. К концу бронзового века относятся редкие образцы мелкой глиняной пластики — фигурка оленя, сосуд в виде голубки, женская статуэтка из Дали (Dalj, близ *Осиека*), украшенная гравированным узором из зигзагов и концентрических кругов, имитирующим одежду и украшения.

Перистиль дворца Диоклетиана в Сплите. Около 300.

В 1-м тысячел. до н. э. территорию Х. населяли многочисленные иллирийские племена. Развивались местные, локальные культуры. Поселения в Северной Х. окружались земляными валами, на Адриатическом побережье — концентрическими рядами округлых в плане стен из грубого камня. Керамические изделия в сев. районах Х. (чаши и вазы

с ручками в виде стилизованных фигур птиц и баранов; культура Дали) отражают воздействие гальштатской культуры (см. *Гальштатское искусство*). Памятники сев. части Адриатического побережья свидетельствуют о контактах с *этрусками* (см.). Здесь встречаются крупная скульптура из камня (грубо обобщённые женские и мужские фигуры, покрытые резными меандровидными и спиралевидными узорами), а также фрагменты бронзовых сосудов-ситул с рельефными многофигурными композициями, близких распространённым у иллирийских племён *Словении* (см.). На Ю. Северной Х. обнаружены характерные для культуры яподов (см. также *Словения*) головки баранов, антропоморфные привески и маски из янтаря, бронзовые подвески в форме животных, иногда несущие следы воздействия искусства архаической Греции (см. *Греция* Д р е в н я я). Появление *кельтов* (см.) на территории Х. (4 в. до н. э.) не оказало существенного влияния на культуру иллирийцев.

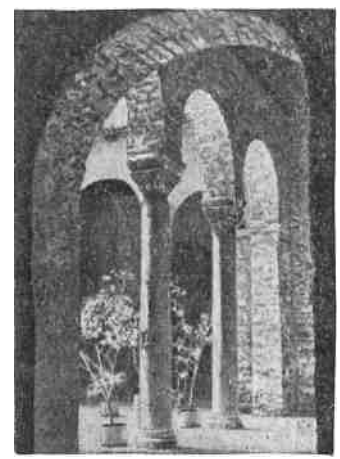
Саркофаг с изображением Ипполита и Федры из Салоны (Солина). Мрамор. Археологический музей. Сплит.

С 5 в. до н. э. на Адриатическом побережье Х. основывается ряд греческих колоний (Фарос на месте современного Стариграда, Starigrad, на о-ве Хвар; Трагурион, ныне *Трогир*). От этой эпохи сохранились следы городских укреплений из крупных квадров камня, немногочисленные памятники древнегреческой скульптуры (рельеф с изображением Кайроса, 4 в. до н. э., монастырь бенедиктинцев, Трогир), вазы 6—1 вв. до н. э., гл. обр. апулийского происхождения, и др. Эллинистические строительные приёмы были частично восприняты иллирийцами.

«Казнь Дирки». Мозаика пола виллы в Пуле. 2 в.

В эпоху римского завоевания (1—3 вв. н. э.) на территории Х. была создана провинция Иллирик, позже разделённая на Далмацию и Паннонию. Здесь сложился своеобразный римско-иллирийский провинциальный вариант позднеантичной культуры. Сооружавшиеся города приобретали как прямоугольную регулярную планировку, восходящую к типу римского лагеря (Паренциум, ныне *Пореч*; Ядер, ныне *Задар*), так и радиально-лучевую, связанную с традициями архитектуры иллирийцев (Пола, ныне *Пула*). Укрепления городов сооружались, как правило, в эллинистических традициях (в Салоне, ныне Солин, Solin, близ *Сплита*; Задаре, Пуле). На территориях городов сохранились многочисленные памятники древнеримского зодчества — остатки форумов с триумфальными арками и храмами, здания курий, базилик и терм, амфитеатры, акведуки, дома и виллы (в Пуле, Солине, Задаре). Уникальным памятником древнеримского зодчества является укреплённый дворец Диоклетиана в Сплите (ок. 300). Окружённый высокими стенами с воротами и регулярный по планировке, он имеет внутри перистиль с величественными мраморными колоннами, храм, мавзолей, жилые и хозяйственные помещения (ныне квартал города). На руинах древнеримских городов обнаружены первоклассные произведения античной скульптуры и декоративно-прикладного искусства 2—3 вв.— урны-оссуарии, надгробные стелы и саркофаги с горельефными сюжетными композициями (саркофаг с изображением Ипполита и Федры, саркофаг со сценой охоты на калидонского вепря — оба из Солина, ныне в Археологическом музее, Сплит), статуи божеств и императоров (статуя императора из Нина, Археологический музей, Задар).

Соборная церковь Эуфразиана в Порече. Середина 6 в. Атрий.



В 3—4 вв. на территории Х. появляются раннехристианские постройки (остатки т. н. ораториев в Солине и Порече). С созданием Восточной Римской империи (конец 4 в.) усиливается влияние *Византии*

Церковь-ротонда св. Доната в Задаре. 810—15.

Собор в Загребе. 13—15 вв. (завершён в 19 в.). Интерьер.

Церковь св. Марка в Загребе. 14—19 вв.

(см.). В 5—6 вв., в эпоху великого переселения народов, возводятся новые укрепления городов, в старых городских центрах воздвигаются христианские базилики (в Солине, Задаре, Осоре, Osor, Пуле). В Порече на основании базилики 5 в. сооружается монументальная базилика Эуфразиана (сер. 6 в.) с тремя нефами и атрием, настенными мозаиками. От эпохи великого переселения народов сохранились серебряные фибулы готов (5—6 вв.). К 7 в. относятся богатые некрополи древних славян (в Челеге, Čelega, близ Новиграда, Novigrad), содержащие серебряные серьги, гребни, скромную по формам керамику, а также принадлежавшие аварам бронзовые детали поясов со стилизованными растительными и зооморфными изображениями (находки из Осиека, Сисака, Sisak, Дали и др., 1-я пол. 7 в.).

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО 8 — начала 15 вв.

В 8 в. в результате частичного смешения славян с древними обитателями Х. формируется хорватская народность. Объединившиеся в сер. 9 в. под властью князя Трпимира племена хорватов добились независимости от Византии. В период существования независимого Хорватского королевства (10—11 вв.) начали складываться феодальные отношения. С укреплением центральной власти, ростом торговли и ремёсел развиваются города (в основном на Адриатическом побережье Х.), переживающие расцвет с 11—13 вв. В нач. 12 в. Северная Х. оказалась под властью Венгрии, территория Далмации — во владениях Венеции (1205—1358). Тем не менее, гл. обр. на Адриатическом побережье, где существовали торговые города-республики, в 11 в.— нач. 15 в. сложилась самобытная средневековая художественная культура.

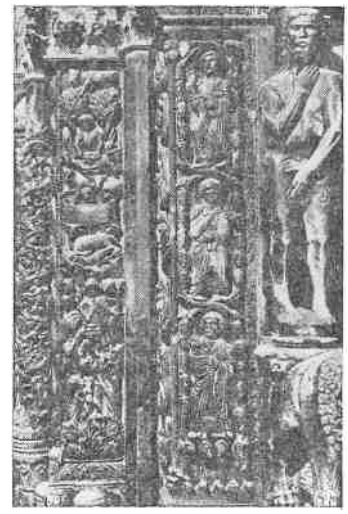
Архитектура. В 9—12 вв. на территории Далмации воздвигаются многообразные по формам каменные церкви, отражающие как центральноевропейские, так и византийские влияния. Преобладают центрические постройки, возводимые из камня и перекрытые сводами (крестообразная церковь св. Креста в Нине, Nin, близ *Задара*, 11 в.; церковь-ротонда св. Доната в Задаре, 810—815). Они отличаются тщательностью кладки, стройными пропорциями, скупостью резного декора. Но сооружаются и 3-нефные базилики (в Задаре, *Трогире* и др., позже перестроены). Строятся также княжеские дворцы с небольшими капеллами (в Биячи, Bijači, близ *Сплита*). В конце 12 в. из Северной Италии и Центральной Европы проникает романский стиль. Наибольшее строительство ведётся в богатых торговых городах Далмации (Сплите, *Порече*, Трогире), где сооружаются дома, здания городских коммун. В культовом зодчестве распространяется тип 3-нефной базилики с отдельно стоящей или пристроенной колокольней (церковь св. Кршевана, 1175, и собор св. Стошия, 1204—85, в Задаре). Они отличаются ясностью облика, уравновешенностью и гармонией архитектурных масс. Ряды ложных аркад, аркатур и лёгких аркатурных галерей в верхнем ярусе стен подчёркивают величественную гладь кладки и придают зданиям ритмическую стройность и парадность. В 14 в. в архитектуру Х. проникает влияние готики. В Далмации она не складывается в целостную систему и проявляется глав-

Плита с изображением хорватского короля. Камень. 11 в. Крещальня собора. Сплит.

Андрей Бувина. Двери собора в Сплите. Дерево. 1214. Фрагмент.

ным образом в декоративном убранстве зданий. Мотивы венецианской «цветущей» готики, отражающиеся в узорных завершениях и обрамлениях окон и порталов с пышной растительной орнаментикой, часто сосуществуют с романскими чертами — материальной весомостью кладки, приземистостью пропорций (ратуши и дома в Трогире, Сплите и др.). Со 2-й пол. 15 в. в постройках Далмации проявляются черты Возрождения.

В 14—15 вв. оживляется строительство и в Северной Х. Готические постройки в этих районах тяготеют к центральноевропейскому кругу. Здесь сооружаются 3-нефные базиликальные, позже зальные церкви с крестовыми сводами и обширными хорами (собор, 13—15 вв., и церковь св. Марка, 14—15 вв., в *Загребе*, позже неоднократно перестраивались). Они имеют иногда перспективные порталы с нарядным скульптурным убранством.



Мастер Радован с помощниками. Западный портал собора св. Ловро в Трогире. 1240. Фрагмент.

В 14 в.— 1-й пол. 15 в. во всех областях Х. ведётся широкое строительство. Города Адриатического побережья сохраняют унаследованный от античности регулярный план. В Северной Х. они имеют иррегулярную планировку и скученную малоэтажную застройку. Преобладают 2—3-этажные каменные дома с хозяйственными помещениями на первом этаже.

Изобразительное искусство. Богатое развитие в средневековой Х. получила скульптура, традиции которой восходили к античной пластике. Стены церковных и светских построек, а также различные архитектурные детали (порталы, обрамления окон) украшались нарядной резьбой. В 9—10 вв. преобладал рельефный плетёный орнамент — т. н. хорватская плетёнка, являющаяся своеобразным вариантом северо-итальянских мотивов. В 11 в. в неё иногда включались фигурные изображения (напр., плоскорельефное, примитивное по формам изображение хорватского короля на каменной плите из крещальни собора в Сплите). Высокого расцвета достигло и искусство резьбы по дереву, о чём свидетельствуют резные двери собора в Сплите (1214, мастер Андрей Бувина, Andrija Buvina). Они насчитывают 28 клейм с многофигурными сценами из жизни Христа, гибкими и свободными по композиции и искусно включёнными в богатый растительный и геометрический орнамент с фигурками зверей, птиц и людей. О возросшем интересе к реальному миру говорит рельефное обрамление западного портала собора в Трогире, выполненное в 1240 мастером Радованом (Radovan) с помощниками. Оно включает евангельские сцены, фигуры апостолов, Адама и Евы, аллегории месяцев, полные жизненных деталей, выполненные в низком и высоком рельефе. Ряд изображений отличается мягкой объёмностью, свободой и разнообразием композиции, живостью движений.

«Фигура святого». Фреска в сакристии собора в Загребе. После 1272.

Первые произведения хорватской живописи (фресковые росписи в церкви св. Марии в Задаре, конец 12 в., в сакристии собора в Загребе, после 1272) отражают воздействие византийского искусства. В 11—13 вв. выполняются миниатюры, украшенные орнаментом в виде плетёного растительного узора с фигурками фантастических животных. В 13—14 вв. в миниатюрах рукописей появляется богатый и свободный растительный узор.

Декоративно-прикладное искусство. Для наиболее ранних произведений хорватского ювелирного искусства характерно стремление освоить византийские традиции. К 9—10 вв. относятся

«Благовещение». Миниатюра евангелия. 13 в. Ризница собора св. Ловро в Трогире.

бронзовые серьги в форме ягод, к 11 в.— литые серьги в форме полумесяца, имитирующие византийскую филигрань. Своеобразны ожерелья из плетёных бронзовых нитей.

В развитии художественных ремёсел особую роль играла Далмация. С 12 в. здесь развивалась художественная обработка металла. Среди наиболее ранних ювелирных изделий — украшенные медальонами с эмалевыми изображениями реликварии (голова и рука св. Влаха из собора в *Дубровнике*; голова св. Кристофора из церкви в Рабе, Rab, ок. 1100). Ряд ювелирных изделий выполнен итальянскими мастерами — рака св. Шимуна с рельефными сценами из жизни святого (1377—80, мастер Франческо да Сесто, Francesco da Sesto, церковь св. Шимуна, Задар). Для 14 в. характерны серебряные пластинки для поясов, украшенные готическим орнаментом, но несущие иногда и живые жанровые сценки (напр., сцены охоты на пластинках из церкви в Нине).

Серебряный оклад рукописи. 12 в. Ризница собора св. Ловро в Трогире.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО 15 — начала 19 вв.

15 в.— начало 16 в. были временем наивысшего экономического и культурного расцвета городов Х., гл. обр. на её Адриатическом побережье. Здесь под воздействием Италии формировалась самобытная светская ренессансная культура. Её центром в 15 в.— нач. 16 в. была независимая Дубровницкая республика с главным городом *Дубровником*. Развитие экономики и культуры в Северной Х. осложнялось постоянными нашествиями турок (с сер. 15 в.), а также захватническими устремлениями австрийских и венгерских феодалов. В нач. 16 в. Северная Х. перешла во владения Габсбургов, южная её часть к концу 16 в. была завоёвана турками. В результате постоянных войн многие художественные памятники были уничтожены. С 1526 находилась в зависимости от Османской империи и территория Далмации. В конце 17 — нач. 18 вв. большая часть территории Северной Х. была освобождена от турецкого ига, но перешла во владения Австрийского государства. В 17—18 вв. экономический упадок, утрата политической независимости Х., проводившаяся венгерскими и австрийскими феодалами политика мадьяризации и германизации привели к постепенному снижению уровня художественной культуры. Насаждавшийся иностранными мастерами стиль барокко отражал воздействие искусства *Австрии* и *Италии* (см.).

Юрай Далматинец. Интерьер крещальни собора св. Якова в Шибенике. 1460—70.

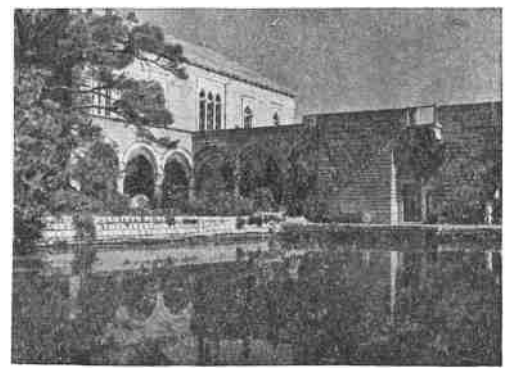
Архитектура. В 15 в.— нач. 16 в. в архитектуре Дубровницкой республики совершается переход от готики к Возрождению. Сооружается городской ансамбль Дубровника, включающий храмы, жилые и общественные постройки, водопровод, фонтаны-бассейны. Расположенный на скале над морем и полностью сложенный из местного известняка тёплого жёлтого тона город окружён мощной цепью укреплений с башнями. Выделяется ряд крупных местных архитекторов (*Юрай Далматинец*, *Никола Флорентинец* и др.), которые возводят постройки и в других городах Далмации. Скульптор и архитектор Юрай Далматинец, личность ренессансного склада, принимал участие в строительстве Княжего двора в Дубровнике — резиденции правителя республики. Здание переходного стиля, оно имеет аркаду-лоджию в первом этаже и стрельчатые окна с резным

готическим завершением во втором, которые подчёркивают строгую и тщательную кладку каменных стен. Главным делом Юрая Далматинца было строительство собора в *Шибенике*, которое он не успел завершить. Задуманный ранее как скромный 3-нефный готический храм, собор был превращён зодчим в величественное и стройное ренессансное сооружение, украшенное снаружи и внутри скульптурой. Продолжателем дела Юрая Далматинца стал Никола Флорентинец, завершивший строительство собора в Шибенике и ещё более подчеркнувший в нём ренессансные черты. Он перекрыл центральный неф цилиндрическим сводом, сложенным из каменных плит, увенчал здание грандиозным 8-гранным куполом и создал своеобразное трёхлопастное завершение монументально-строгого западного фасада, ставшее характерным для многих далматинских построек эпохи Возрождения (напр., церковь св. Спаса в Дубровнике, 1520—28, архитектор П. Андрияч, P. Andrijić, 1-я пол. 15 — 1-я пол. 16 вв.). Никола Флорентинец работал также в *Трогире*, где он вместе со скульпторами Андреем Алеши (Andrija Aleši, ок. 1430—1504) и И. *Дукновичем* построил и украсил скульптурой капеллу Ивана Урсини в соборе св. Ловро.

П. Андрияч. Церковь св. Спаса в Дубровнике. 1520—28.

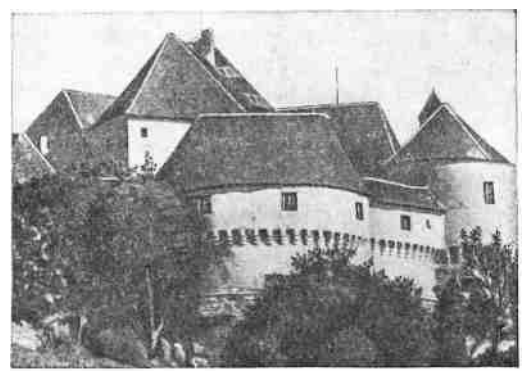
В 15—16 вв. на территории Далмации создаются многочисленные постройки в духе ренессанса, развивающие традиции Юрая Далматинца и Николы Флорентинца,— ратуши с лоджиями, дома и дворцы со скульптурными порталами и нарядными обрамлениями окон, с внутренними двориками, снабжёнными лестницами, ведущими на галереи с балюстрадами, загородные виллы с лоджиями и бассейнами (в Дубровнике, Трогире, *Сплите*, *Задаре* и др. городах). Однако ренессансные формы уживаются в архитектуре Далмации с отдельными декоративными мотивами готики (т. н. Дивона в Дубровнике, 1516—21).

В 15—16 вв. в Северной Х. ведётся строительство замков, обычно имеющих план в виде неправильного многоугольника и массивные стены с округлыми и прямоугольными приземистыми башнями, покрытыми шатровыми крышами (Шаренград, Šarengrad, на Дунае, с нач. 15 в.; Чакловац, Čaklovac, близ Пакраца, Pakrac, 1476; Велики-Табор, Veliki Tabor. 15—16 вв.; Сисак, Sisak, 1544—50). Стены замков иногда снабжены машикулями и окружены валами и рвами. Во 2-й пол. 16 в.—18 в. строительство сокращается в связи с постоянными австро-турецкими войнами, ведшимися на территории Х. В 17 в. итальянские и австрийские зодчие приносят в Х. стиль барокко. Здания церквей (св. Екатерины в *Загребе*; собор в Дубровнике) следуют в основном типу храма Иль Джезу в Риме (см. *Италия*). Чаще всего они бывают однонефными с рядом капелл по сторонам и имеют монументальный купол над средокрестием. Стены членятся нишами, пилястрами, карнизами и иногда завершаются балюстрадами. В Северной Х., в конце 17 — нач. 18 вв. освободившейся от турецкого ига и вошедшей в состав Австрийской монархии, сооружаются новые укреплённые города. Так, г. Карловац (Karlovac), окружённый мощными укреплениями с бастионами, имеет план в виде шестиугольной звезды (сер. 17 в.). В 18 в. стиль барокко широко распространяется и в светском зодчестве. Обычно 2-этажные, с пластически выделенным центральным ризалитом барочные дворцы Х. отличаются относительной интимностью и скромностью внешнего облика и пышным убранством интерьеров (дворцы Оршич-Раухов в Загребе, Патачичей в *Вараждине*).



Летний дворец Соркочевича в Дубровнике. 1518—20.

Замок в Велики-Таборе. 15—16 вв.



Изобразительное искусство. Новый яркий расцвет переживают в 15—16 вв. скульптура и живопись Далмации. Юрай Далматинец выполняет в сер. 15 в. скульптурный фриз на восточном фасаде собора в Шибенике, состоящий из голов в натуральную величину (юношей, женщин, стариков, детей). Изображения отличаются пластической ясностью и обобщённостью, яркой индивидуальной жизненной выразительностью. Выдающимся памятником ренессансного искусства является скульптурное убранство капеллы Ивана Урсини в соборе св. Ловро в Трогире (конец 15 — нач. 16 вв.). В нём принимали участие крупнейшие далматинские скульпторы — Андрей Алеши, Никола Флорентинец и Иван Дукнович. В декоре капеллы используются круглая скульптура (статуи апостолов и святых), рельефные изображения (игриво выглядывающие из дверей живые и непосредственные фигурки путти с факелами в руках выполнены Николой Флорентинцем) и разнообразные архитектурные и орнаментальные мотивы. Отражающие воздействие флорентинской пластики эпохи кватроченто (см. *Италия*), скульптурные изображения капеллы Ивана Урсини сочетают ренессансные черты (жизненное богатство образов, мягкую объёмность и свободную постановку фигур) с отдельными пережитками готики.

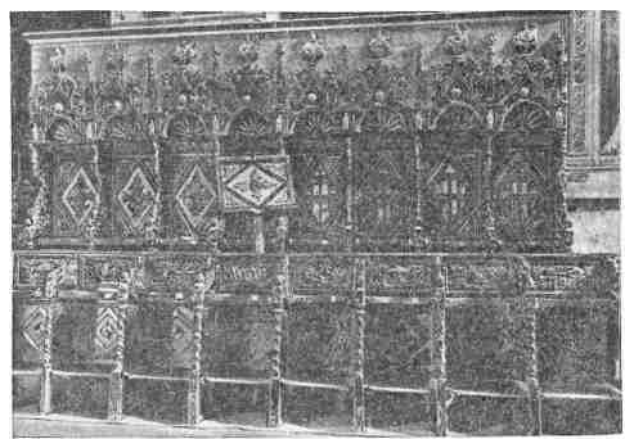
А. Буффалини. Собор в Дубровнике. 1671—89.

Ловро Маринов Добричевич. Полиптих среднего алтаря церкви Богородицы на Данчах в Дубровнике. 1465. Деталь.

О широком признании мастеров далматинского Ренессанса свидетельствует тот факт, что ряд из них играл видную роль в истории итальянского искусства — Франческо Лаурана (Франьо из Вране, Franjo iz Vrane; см *Италия*), Джованни Далмата (Giovanni Dalmata, он же Иван Дукнович) и др.

С 15 в. формируются местные школы живописи Х. Одна из них связана с *Дубровником* и отражает быстрое развитие от средневековых архаичных итало-византийских форм (иконы с плоскостными фигурами святых на золотом или красном фоне, нач. 15 в.) к раннеренессансным изображениям, проникнутым мягким лиризмом, утончённостью и музыкальностью ритма и линий (образы мадонн и святых работы Ловро Маринова Добричевича, см. также *Черногория*). Ренессансные тенденции достигают своей вершины в творчестве Николы *Божидаревича* и Михаила Хамзича (M. Hamzić, 1480-е гг.— ок. 1518). Их изображениям свойственны лирическая настроенность, сдержанность в проявлении чувств, пластическая убедительность построения фигур, мягкий колорит, тяготение к нарядной орнаментальности. В середине 15 — нач. 16 вв. стиль ренессанса проникает и в искусство миниатюры. Рукописи с изображениями святых украшаются богатым ренессансным орнаментом со включёнными в него фигурами зверей и птиц (требник из собора в Задаре, 1480). Хорватский миниатюрист Ф. Петанчич (F. Petančić) в конце 15 в. работал при дворе венгерского короля Матьяша Хуньяди (Корвина). С сер. 16 в. живопись Дубровника постепенно приходит в упадок. Наиболее выдающиеся мастера связывают своё творче-

И. Будиславич. Скамьи в хоре собора св. Ловро в Трогире. Дерево, 1439—40.



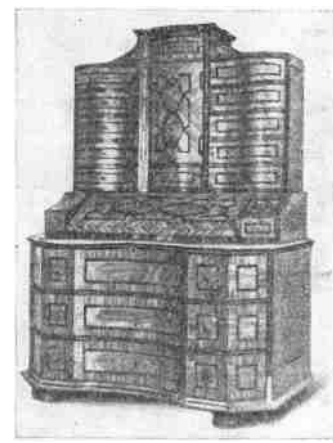
ство с искусством Италии — Юрай Чулинович (Juraj Ćulinović, он же Дж. Скьявоне, G. Schiavone, между 1433 и 1436—1505), Андрей Медулич (Andrija Medulić, он же А. Скьявоне, A. Schiavone, 1503—63) и Юрай Клович (Juraj Klović, он же Дж. Кловио, G. Clovio, 1498—1578).

Своеобразная живописная школа складывается в 16 в. и на п-ове Истрия (Северо-Западная Х.). Здесь получает развитие монументальная живопись, близкая живописи *Словении* (см.). Ей свойственны ренессансные тенденции и наивно-реалистические черты, увлечение подробной повествовательностью (красочные, полные жизненной непосредственности многофигурные и многоплановые фресковые росписи церкви Богоматери в Бераме, Beram, 1474, живописец Винценц из Каствы, Vincenc iz Kastva).

Кувшин в стиле рококо. 18 в. Ризница собора в Загребе.

В Северной Х. искусство ренессанса не получает развития. Ренессансные черты свойственны здесь редким образцам алтарной живописи, отражающей воздействие Южной *Германии* (см.) и Нидерландов (см. *Нидерланды* С т а р ы е; триптих в сакристии собора в Загребе). В конце 17 в.— 18 в. здесь распространяется пышная алтарная и стенная живопись в стиле барокко. Среди живописцев выделяются Б. Бобич (B. Bobić; работал в конце 17 в. в Загребе), автор станковых композиций, в том числе на темы жизни хорватского короля св. Ладислава, и мастер иллюзионистических фресковых росписей И. Рангер (I. Ranger, 1700—53). Главным образом в Италии и Австрии работал наиболее выдающийся далматинский живописец эпохи барокко — Ф. *Бенкович*. Его алтарные картины, отличающиеся свободой и динамикой композиции, мягкими светотеневыми эффектами и жизненной выразительностью образов, обнаруживают связь с традициями венецианской школы живописи («Жертвоприношение Авраама», около 1720, Галерея старых мастеров, Загреб).

В **декоративно-прикладном искусстве** Х. в 15 в. сохранялись позднеготические традиции. Кубки с узорной гравировкой, эмалью, фигурными изображениями, кресты с рельефными изображениями святых выполняли далматинские мастера И. Прогонович (I. Progonović) и М. Драгонич (M. Dragonić), деревянные сиденья хора с рельефной готической орнаментацией — мастера И. Будиславич (I. Budislavić; скамьи собора св. Ловро в Трогире, 1439—40) и И. Корчуланин (I. Korčulanin; скамьи собора в Задаре, 1485).



Секретер. Интарсия. 18 в. Музей искусств и ремёсел. Загреб.

С конца 15 в. в Х. развивалось книгопечатание. Книги с орнаментальными инициалами и узорами в духе ренессанса выпускались в Вараждине (с 1587). Среди мастеров литейного дела, выполнявших статуи и колокола с готическими и ренессансными орнаментами, выделялись И. Загрепчанин (I. Zagrepčanin; во 2-й половине 15 в. работал в Италии) и И. Раблянин (I. Rabljanin; в 1-й половине 16 в. жил в Дубровнике). Центрами производства кружев с нарядными растительными и геометрическими орнаментами, отражающими влияние Венеции, в 16—17 вв. были города Дубровник и Задар.

В Северной Х. в 16—17 вв. под влиянием искусства *Турции* (см.) развивалась вышивка золотом с растительными мотивами и фигурными изображениями, которая в 18 в. приобрела барочный характер. Ювелирные изделия здесь немногочисленны (рельеф «Распятие», серебро, 1609, мастер И. Михлович, I. Mihlović, собор в Загребе; серебряные кувшины с нарядным растительным орнаментом в стиле рококо, 2-я половина 18 в.). Ряд ювелирных изделий 17—18 вв. (дарохранительницы, кресты, оклады евангелий) под воздействием *Сербии* (см.) был выполнен в поздневизантийских традициях.

В 17—18 вв. в Северной Х. переживало расцвет искусство ковки художественных изделий из железа (ворота, оконные ограды, люстры и др. с богатыми орнаментами в стилях позднего ренессанса и барокко). В технике резьбы и интарсии изготовлялась мебель из драгоценных пород дерева (столы, комоды, секретеры и т. п.). Среди резчиков выделялись У. Вебер (U. Veber), М. Эрльман (M. Erlman).

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО 19 в.— 1945

В 1809 часть территории Х. вошла в состав Иллирийских провинций, но решением Венского конгресса 1814—15 была вновь возвращена Габсбургской монархии. С конца 18 в. начался процесс разложения феодализма и формирования капиталистических отношений. Однако развитие национально-освободительного движения в Х. осложнялось усиливавшейся политикой германизации и мадьяризации. Возникшее в 1830—40-х гг. движение иллиризма выдвинуло программу борьбы за национальную автономию. Слабость демократической линии в этом движении обусловила тот факт, что в искусстве Х. 2-й пол. 19 в. не получило распространения направление демократического реализма. С конца 19 в. в связи с бурным развитием промышленности усилился рост городов, обострились классовые противоречия. Образование в 1918 самостоятельного югославского государства — Королевства сербов, хорватов и словенцев — способствовало оживлению художественной жизни. Для искусства конца 1920—30-х гг., развивавшегося в условиях фашизации государственного строя, характерны многообразные и противоречивые искания. Попытки освоения новейших художественных достижений Европы сочетались с поисками своеобразных национальных путей в искусстве, демократическими и социально-критическими тенденциями. В период 2-й мировой войны территория Северной Х. была оккупирована фашистской Германией, а её Адриатическое побережье — Италией. Большинство прогрессивных художников Х. приняло участие в народно-освободительной борьбе 1941—45, многие из них погибли, были заключены в концлагеря или вынуждены эмигрировать.

Р. Любинский. Народная и университетская библиотека в Загребе. 1911—13.

Архитектура. В нач. 19 в. в Х. появляются постройки в стиле классицизма, не получившем, однако, широкого распространения. Дворцы архитектора Б. Фелбингера (B. Felbinger, 1785—1871) в *Загребе*, отличающиеся интимностью облика, имеют нарядный классицистический декор (каннелированные пилястры, балюстрады, карнизы с богатым орнаментом).

Во 2-й пол. 19 в. развитие промышленности вызвало интенсивный рост городов, строительство заводов и фабрик, доходных домов, возникновение на окраинах районов трущоб. К концу 19 в. относятся попытки регулирования городской застройки. По единому плану (1889) ведётся строительство южных районов Загреба (периметральная регулярная застройка с парадными особняками и доходными домами в духе европейской эклектики и в «стиле модерн», с садами и бульварами). На главных площадях сооружаются помпезные общественные здания в духе неоренессанса и необарокко (Югославская академия, 1879—80; Хорватский национальный театр, 1894—95, австрийские архитекторы Х. Хельмер, Н. Helmer, 1849—1919, Ф. Фельнер, F. Fellner, 1847—1916). Здания театров были построены также в *Дубровнике* и *Сплите*. В нач. 20 в. окрепли национальные кадры архитекторов. Сложилась загребская архитектурная школа, для которой было характерно тяготение к рациональным и монументальным неоклассическим формам (архитекторы В. *Ковачич*, Х. Эрлих, Н. Ehrlich, 1879—1936). Своеобразно здание биржи в Загребе (1923—27, архитектор В. Ковачич) с отточенным по формам четырёхколонным углублённым портиком, объединяющим сходящиеся под углом на площадь фасады постройки, выходящие на две различные улицы. В конце 1920—30-х гг. господствующим направлением становится функционализм. Его представителями были архитекторы Д. *Иблер*, С. *Гомбош*, М. Каузларич (M. Kauzlarić, р. 1896), А. Албини (A. Albini, р. 1896) и др., входившие в объединение «*Земля*». Им принадлежат камерные по размерам и компактные по объёмам дома и виллы, отели со сплошными горизонтальными линиями окон в Загребе и Дубровнике. Новое жилищное строительство ведётся в 1930-х гг. гл. обр. в Загребе. Остальные города Х. до сер. 20 в. сохраняют скученную средневековую застройку.

Изобразительное искусство. В сер. 19 в. с подъёмом национально-освободительного движения оживляется художественная жизнь. Складываются светские жанры. В формировании национальной школы живописи важную роль играет творчество живописца В. *Караса*, автора испол-

М. Кралевич. «Автопортрет с собакой». 1910. Современная галерея Югославской академии. Загреб.

ненных наивной непосредственности и созерцательности портретов, а также исторических композиций, несущих отголоски стиля «бидермейер» (см. *Австрия*, *Германия*). Борьба за национальную самобытность сказывается в обращении к историческому жанру и темам национальной истории, трактованным чаще всего в духе академического романтизма,— картины Ф. Кикереза (F. Quiquerez, 1845—1893), В. Буковаца (V. Bukovac, 1855—1922), Ц. Медовича (C. Medović, 1857—1920) и О. Ивековича (O. Iveković, 1869—1939). Идеализированное изображение народного быта характерно для творчества живописца Н. Машича (N. Mašić, 1852—1902). В конце 19 в. стремление к более непосредственному воссозданию натуры, колористические искания в духе пленэрной живописи свойственны жанровым композициям и национальным пейзажам М. К. Црнчича (M. K. Crnčić, 1865—1930).

И. Мише. «Девочка». 1929. Современная галерея Югославской академии. Загреб.

В начале 20 в. в творчестве живописцев М. *Кралевича*, Й. *Рачича*, графика Т. Кризмана (T. Krizman, 1882—1955) закладываются основы хорватской школы живописи 20 в. Выполненные ими портреты, пейзажи и жанровые сцены отличаются свободной, драматически-выразительной постимпрессионистической манерой, сдержанностью колорита. Кралевич тяготеет к острохарактерной трактовке образов. Рачичу свойственны более мягкая живописная манера, интимность и лиризм изображений.

После образования в 1918 самостоятельного югославского государства наблюдается подъём художественной культуры. Усиливается интерес художников к национальной природе и народному быту. Живописцы «*Группы трёх*» (основана в 1929; В. Бецич, V. Becić, 1886—1954, Л. *Бабич* и И. Мише, I. Miše, 1890—1970) в своих пейзажах и жанровых композициях сочетают живописные приёмы постимпрессионизма с поисками материальной пластичности форм. Черты сезаннизма проявляются в строгих, композиционно упорядоченных пейзажах Д. Тильяка (D. Tiljak, 1895—1965), жанровых сценах М. Тартали (M. Tartalja, p. 1894), натюрмортах М. Трепше (M. Trepše, 1897—1964). Красочные национальные пейзажи и жанровые сцены в духе фовизма создают М. Узелац (M. Uzelac, p. 1897), И. Йоб (I. Job, 1895—1936), Л. Бабич. Обращение к крестьянской жизни, стремление возродить народное искусство характерно для живописцев и графиков группы «*Земля*» (основана в 1929). Одним из её инициаторов был К. *Хегедушич*, который также помог развитию в с. Хлебине (Hlebine) творчества крестьянских художников-самоучек (И. *Генералич*, М. Вириус, M. Virius, 1889—1943, Ф. Мраз, F. Mraz, p. 1910). Искусству хорватских примитивистов (гл. обр. композиции на крестьянские темы) свойственны декоративная красочность, наивная поэтичность образов, черты мягкой иронии и гротеска (Генералич, Мраз), а порой и социальной сатиры (Вириус).

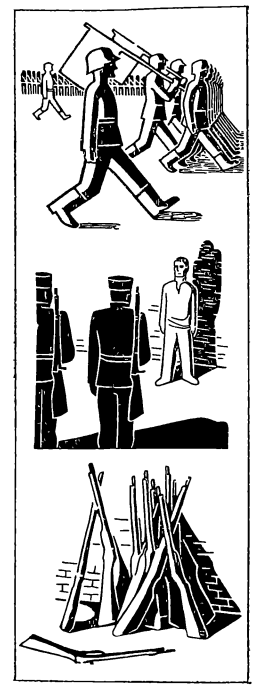
Л. Бабич. «Горный пейзаж». 1931. Современная галерея Югославской академии. Загреб.

В 1930-х гг. в обстановке резкого обострения социальных противоречий и постепенной фашизации государственного строя в искусстве Х. формируется социально-критическое направление. Рисунки и гравюры примыкавших к объединению «Земля» графиков О. Постружника (O. Postružnik, p. 1900) и М. Детони (M. Detoni, p. 1905), отличающиеся лаконизмом, контрастностью светотеневых решений, раскрывают

К. Хегедушич. «Юстиция». 1934. Художественная галерея. Скопье.

лицемерие буржуазно-монархического государства, нищету и страдания народа. Во время 2-й мировой войны Постружник и Детони, принимавшие участие в народно-освободительной борьбе, создавали драматически-экспрессивные зарисовки и гравюры на военные темы.

Развитие современной скульптуры в Х. началось лишь в конце 19 в. (отмеченные чертами академического натурализма портреты Р. Валдеца, R. Valdec, 1872—1929; станковые композиции в духе «стиля модерн» Р. Франгеша-Михановича, R. Frangeš-Mihanović, 1872—1940). На высокий уровень её поднимает творчество И. *Мештровича*. Он выполняет портреты («Мать», 1908), монументы (памятник Григорию Нинскому в Сплите, 1926—29; памятник Неизвестному солдату на горе Авала, близ Белграда, 1934—1938), статуи, станковые композиции, отмеченные мужественной героикой и страстным пафосом национального утверждения, выразительной цельностью стилизованных объёмов. Неоклассическая монументальность и поиски синтеза искусств сочетаются в ряде его работ с декоративной стилизацией в духе «стиля модерн». Традициям Мештровича следуют в 1-й пол. 20 в. скульпторы А. *Августинчич*, В. Радауш (V. Radauš, 1906—75), Ф. Кршинич (F. Kršinić, р. 1897).



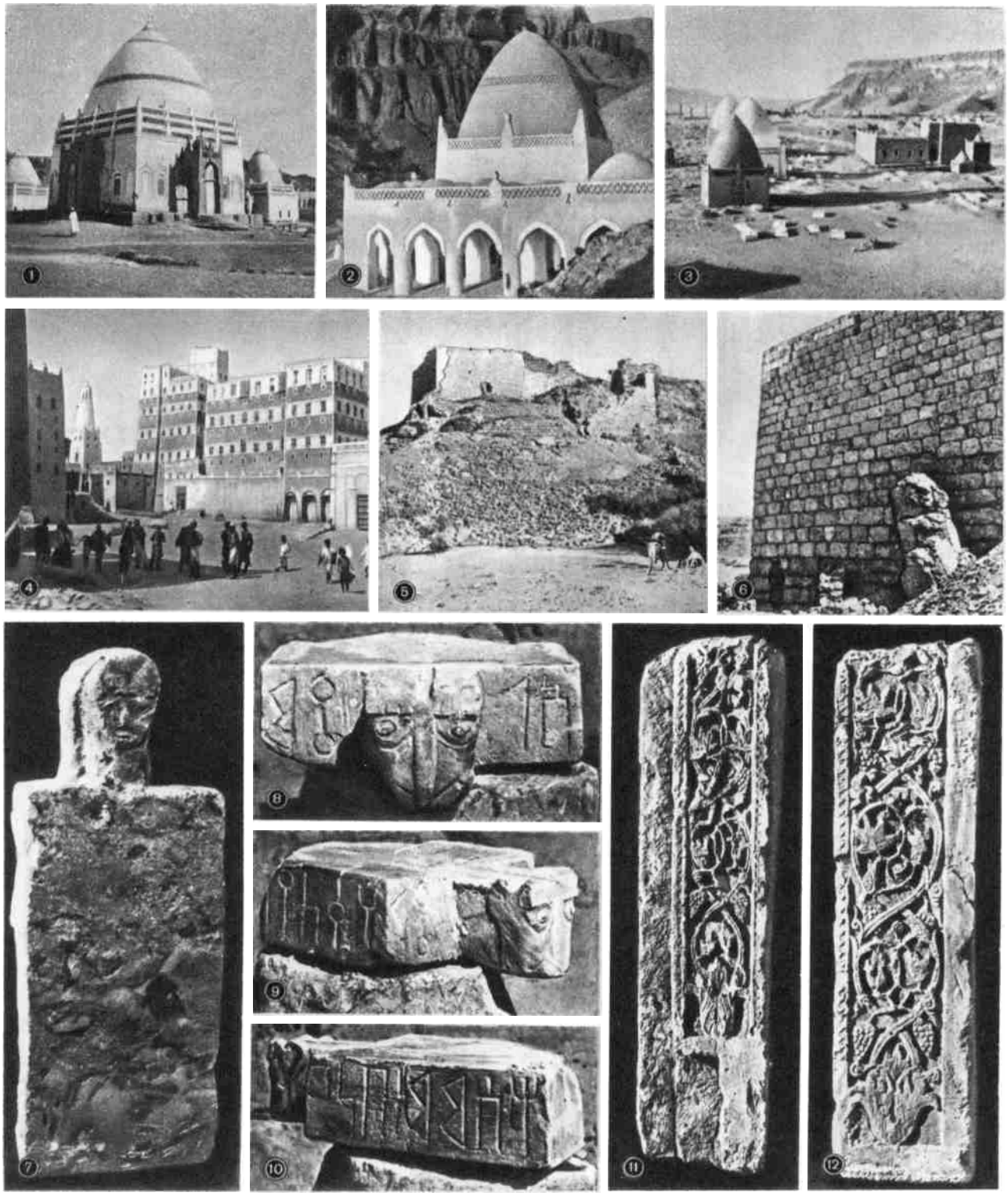
О. Поструж ник. 3 листа из цикла «Линогравюры». 1934.

Декоративно-прикладное искусство. В 1-й пол. 19 в. стиль классицизма проявляется в ювелирных изделиях (серебряные кувшины, сахарницы и т. п. мастера В. Лемана, V. Lehman), мебели из разноцветных пород дерева с резными архитектурными мотивами (шкафы, гарнитуры мастера А. Гогера, A. Goger), кованых железных решётках. С сер. 19 в. под австрийским и немецким влияниями изготовляются мебель с ажурными резными деталями, кафельные плитки с рельефными и расписными узорами в духе неоготики и необарокко (работы мастера М. А. Миллера, M. A. Miller). Развитие фабричного производства приводит к падению уровня художественных изделий. С конца 19 в. возникают попытки возрождения художественных промыслов. В 1882 в Загребе создаётся Высшая школа художественных ремёсел. Поиски национального своеобразия отражают изделия керамической мануфактуры в Славонска-Ораховице (Slavonska Orahovica), иногда украшенные народными орнаментальными мотивами, а также изделия из металла скульптора И. Кердича (I. Kerdić, 1881—1953).

В нач. 20 в. появляются керамические изделия в «стиле модерн» (продукция мануфактуры в Каллине, Kallina). К обновлению декоративного искусства стремились график Т. Кризман, скульпторы Р. Франгеш-Михановић и в особенности И. Мештрович, изготовлявшие медали, плакеты, блюда, чаши и др. В формировании современного направления в декоративно-прикладном искусстве в 1920—30-х гг. сыграли важную роль Х. Юхн (H. Juhn; керамика), Ц. Печар (C. Pečar; кованое железо), С. Сабляк (S. Sabljak; резьба по дереву), Д. Брёслер (D. Brössler) и М. Ковачевич (M. Kovačević; ткани).

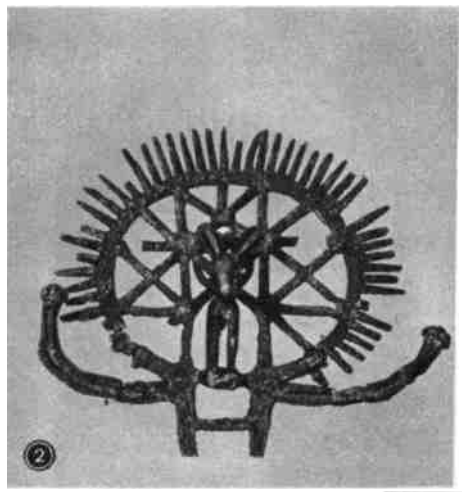
АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ХОРВАТИИ

Народно-освободительная борьба против фашизма 1941—45, создание Народной Республики Югославии (1945; с 1963 — Социалистическая Федеративная Республика Югославия) привели к общественному подъёму и демократизации художественной жизни. Консолидации художников

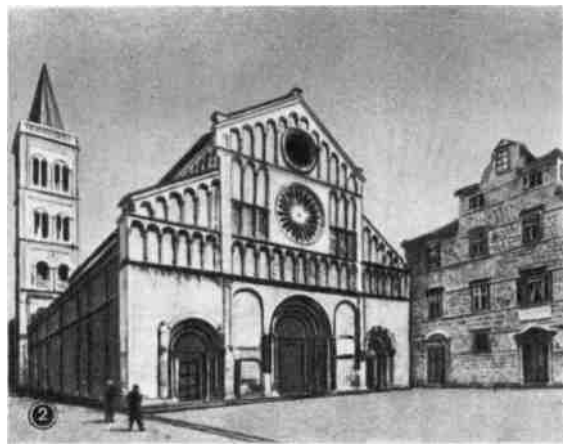


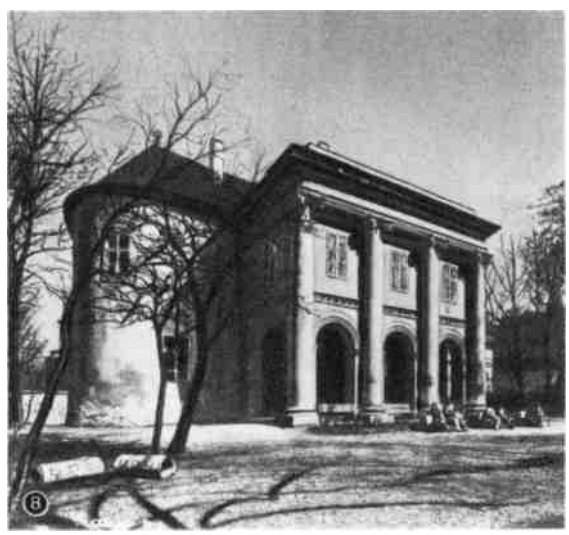
ХАДРАМАУТ. **1.** Одна из семи священных купольных гробниц в Энате. **2.** Гробница Неби Худ в районе Энаты. **3.** Кладбище в Эль-Хурайде. **4.** Дворец султана в Шибаме. **5, 6.** Руины Хусн-эль-Урра (№ **5** — вид с северо-запада, № **6** — часть северной стены). **7.** Идол. Из Лунного храма в Эль-Хурайде. Известняк. **8—10.** Жертвенник с изображением головы быка. Из Лунного храма в Эль-Хурайде. Известняк. **11, 12.** Резьба по камню из Хусн-эль-Урра.

ХЕТТЫ **1.** «Львиные ворота» крепостной стены Хаттусаса (современный Богазкёй). 14—13 вв. до н. э. **2.** Скальный рельеф в святилище Язылыкая с изображением шествия богов. Фрагмент. Около 13 в. до н. э. **3.** Статуя бога громовика. Из Кархемиша. Базальт. Около 900 до н. э. (статуя не сохранилась; постамент — в Археологическом музее, Анкара). **4.** Ортостаты с рельефами. Из Кархемиша. Базальт. Около 8 в. до н. э. **5.** Рельеф на ортостате с изображением военной сцены. Из Кархемиша. Базальт. 8 в. до н. э. **6.** Рельеф на ортостате с изображением царя Бар-Рекуба и писца. Из Самаля (близ современного Зенджирли). Базальт. 8 в. до н. э. Государственные музеи. Берлин. (№№ **4, 5** — Археологический музей, Анкара.)

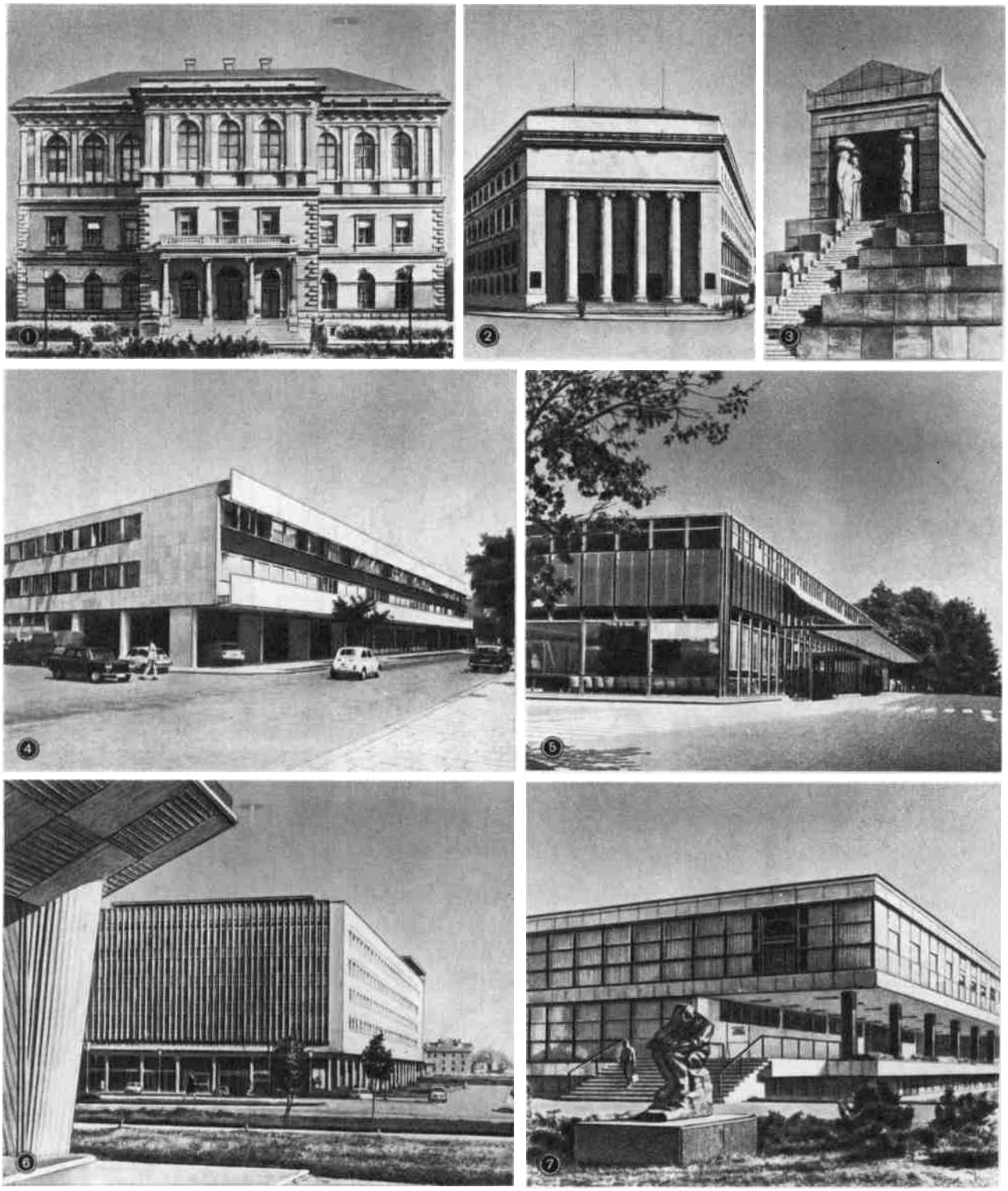


ХЕТТЫ. **1.** Кувшин. Из Аладжа-Хююка. Золото. 2300—2100 до н. э. **2.** Навершие штандарта. Из Аладжа-Хююка. 2300—2100 до н. э. **3.** «Мать с ребёнком». Статуэтка из Хороз-Тепе. 2100—2000 до н. э. **4.** Сосуд. Из Аладжа-Хююка. 2300—2100 до н. э. **5.** Сосуд. Из Кюль-Тепе. Полихромный декор. 18 в. до н. э. **6.** Ритон в виде льва. Из Кюль-Тепе. 19 в. до н. э. **7.** Сосуд. Из Кюль-Тепе. 19—18 вв. до н. э. **8.** Кувшин. Из Аладжа-Хююка. Около 1700 до н. э. **9.** Кувшины. Из Аладжа-Хююка. 17 в. до н. э. **10.** Сосуд в виде двуглавой утки. Из Богазкёя. 15 в. до н. э. **11.** Мужская фигурка. Из Богазкёя. 15—13 вв. до н. э. **12.** «Божество». Фигурка из Сирии. 15 в. до н. э. Археологический музей. Стамбул. **13.** «Божество». Фигурка из Южной Анатолии. 16 в. до н. э. Собрание А. Гольшмана. Сент-Луис (штат Миссури, США). (№№ **2, 3, 11—13** — бронза. №№ **4—10** — керамика. №№ **1—5, 7—10** — Археологический музей, Анкара. №№ **6, 11** — Лувр, Париж.)





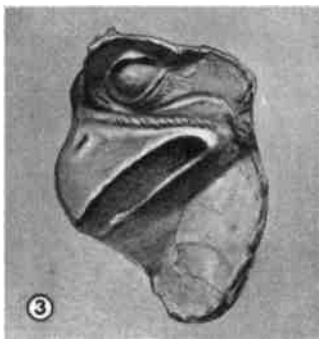
ХОРВАТИЯ. Архитектура 12—19 вв. **1.** Церковь св. Кршевана в Задаре. 1175. **2.** Собор св. Стошия (Анастасия) в Задаре. 1204—85. **3.** Никола Флорентинец. Капелла Ивана Урсини в соборе св. Лovро в Трогире. 1468—1497 (скульптурный декор — конец 15 — начало 16 вв., скульпторы Никола Флорентинец, А. Алеши, И. Дуknович). **4.** П. Миличевич, Б., П. и И. Андриичи. Т. н. Дивона в Дубровнике. 1516—21. **5.** Франческо ди Джакомо и др., Юрай Далматинец, Никола Флорентинец. Собор св. Якова в Шибенике. 1431—1505 (освящён в 1555). **6.** О. де ла Кава, Микелоццо, Юрай Далматинец. Княжий двор в Дубровнике. 2-я половина 15 в. **7.** Б. Фелбингер (?). Купольный зал дворца Янушевац. Около 1820. **8.** Б. Фелбингер. Садовый фасад дворца Елачичей в Загребе. 1831. **9.** Дворец Оршич-Раухов в Загребе. Около 1770.

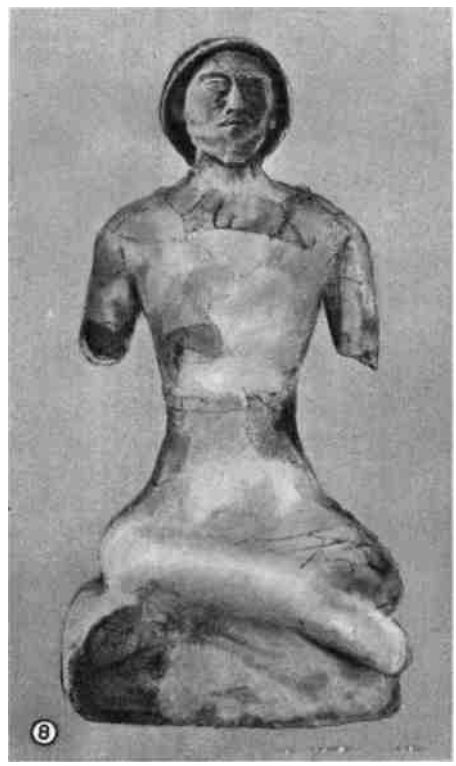


ХОРВАТИЯ. Архитектура конца 19 в. — 20 в. **1.** Югославская академия в Загребе. 1879—80. **2.** В. Ковачич. Биржа в Загребе. 1923—27. **3.** И. Мештрович. Памятник Неизвестному солдату на горе Авала близ Белграда. Мрамор, бронза. 1934—38. **4.** Проектное бюро в Сплите. 1960-е гг. **5.** И. Ухлик. Аэропорт близ Загреба. 1965—67. **6.** К. Остроговича. Городская скупщина в Загребе. 1958. **7.** Р. Никшич, Н. Кучан. Рабочий университет им. М. Пьяде в Загребе. 1961.

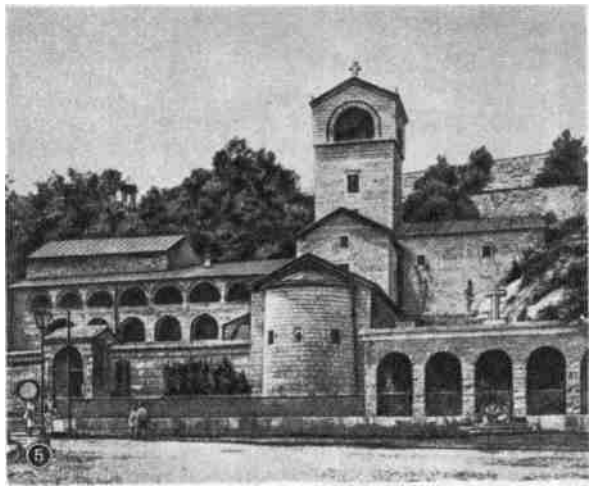
ХОРВАТИЯ. Изобразительное искусство 15—18 вв. 1. Юрай Далматинец. «Голова юноши». Фрагмент скульптурного фриза на восточном фасаде собора св. Якова в Шибенике. 1460—70-е гг. **2.** Мастер Радован с помощниками. «Купание младенца Христа». Рельеф западного портала собора св. Ловро в Трогире. 1240. **3.** Юрай Далматинец. «Женская голова». Фрагмент скульптурного фриза на восточном фасаде собора св. Якова в Шибенике. 1460—70-е гг. **4.** Н. Божидаревич. «Св. Мартин». Фрагмент триптиха церкви Богоматери на Данчах в Дубровнике. 1517. **5.** Никола Флорентинец. «Оплакивание Христа». Рельеф надгробия семьи Чипико. Около 1470. Церковь Иоанна Крестителя. Трогир. **6.** И. Дукнович. Статуя Иоанна Богослова в капелле Ивана Урсини в соборе св. Ловро в Трогире. 1470-е гг. **7.** В. Карас. «Римлянка с лютней». 1845—47. Современная галерея Югославской академии. Загреб. **8.** Ю. Чулинович. «Мадонна с младенцем». Национальная галерея. Лондон. **9.** Ф. Бенкович. «Жертвоприношение Авраама». Фрагмент. Около 1720. Галерея старых мастеров. Загреб. (№№ **1—3, 5, 6** — камень.)

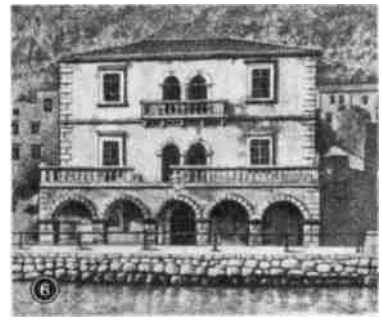
ХОРВАТИЯ. Изобразительное искусство 20 в. **1.** М. К р а л е в и ч. «Люксембургский сад». 1912. **2.** Й. Р а ч и ч. «Мать и дитя». 1908. **3.** И. Й о б. «Лумбарда — II». 1933. Мемориальное собрание П. Белянского. Нови-Сад. **4.** И. Л о з и ц а. «Грузчик». **5.** М. В и р и у с. «Жатва». 1938. **6.** И. М е ш т р о в и ч. «Мать». Мрамор. 1908. Народный музей. Белград. **7.** М. С т а н ч и ч. «Любовная песня». 1960-е гг. Музей современного искусства. Белград. **8.** И. Г е н е р а л и ч. «Олени идут на свадьбу». 1959. (№№ **1, 2, 4** — Современная галерея Югославской академии, Загреб. №№ **5, 8** — Галерея примитивистов, Загреб.)





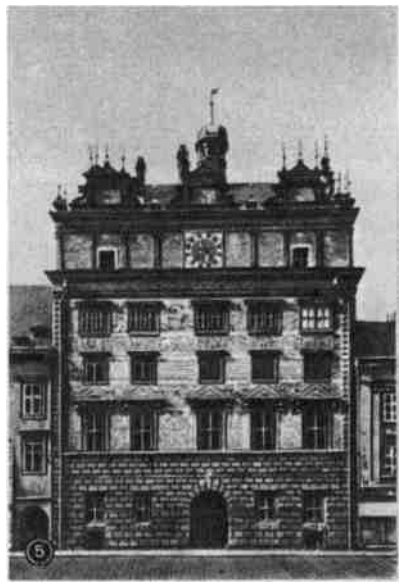
ХОРЕЗМ. **1.** База колонны. Из дворца на Топрак-Кале. Полимиликтовый песчаник. 2—3 вв. Музей. Хива. **2.** Топрак-Кала. Дворец. 2—3 вв. Вид руин с юга. **3.** Голова грифона. Из дворца Калалы-Гыр I. Отливка по алебастровой форме конца 5 в. до н. э. **4.** Голова статуи. Из Гяур-Калы Султануиздагской. Глина с алебастром. 1 в. до н. э. — 1 в. н. э. **5.** Голова богини в шлеме. Из дворца на Топрак-Кале. Алебастр. 2—3 вв. **6.** Фрагмент статуэтки. Из окрестностей Кой-Крылган-Калы. Терракота. Предположительно первые века н. э. **7.** Статуя. Из дворца на Топрак-Кале. Глина. 2—3 вв. **8.** Оссуарий. Из окрестностей Кой-Крылган-Калы. Обожжённая глина. Первые века н. э. **9.** Божество виноделия. Окрестности Базар-Калы. Терракота. Первые века н. э. (№№ **3, 4** — Музей искусства народов Востока, Москва. №№ **5, 6, 9** — Институт этнографии Академии наук СССР, Москва. №№ **7, 8** — Эрмитаж, Ленинград.)

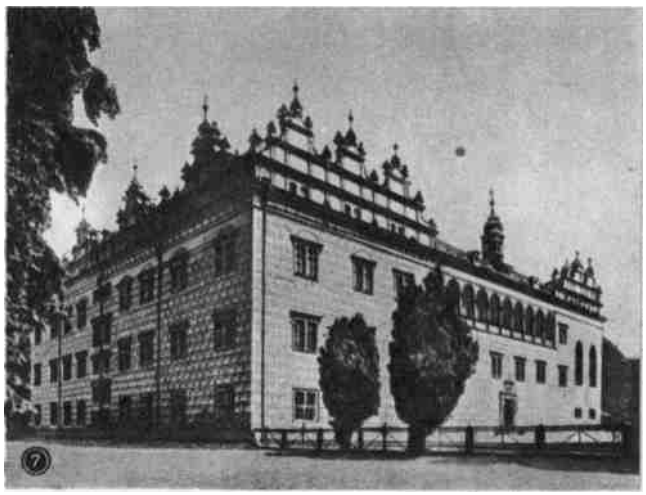
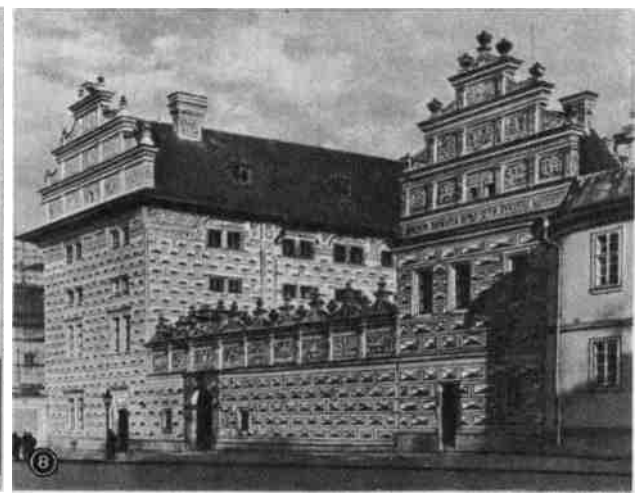




ЧЕРНОГОРИЯ. Архитектура и изобразительное искусство. **1.** «Св. Илья». Деталь фрески в церкви монастыря Морача. 1252. **2.** Церковь Джурджеви Стубови близ Иванграда. Конец 12 в.—13 в., частично перестроена в 16—18 вв. **3.** Церковь св. Луки в Которе. 1195. **4.** П. Л у б а р д а. «Черногорский мотив». 1949. Современная галерея Югославской академии, Загреб. **5.** Монастырь в Цетине. 1484—85. **6.** Дворец Буйовича в Перасте. Завершён в 1693. **7.** М. М и л у н о в и ч. «Пейзаж». **8.** Р. С т и й о в и ч. «Сидящая фигура». Центральный совет профсоюзов. Белград. **9.** Административное здание в Которе. 1950-е гг. **10.** К. Вуйович-Тошич. «Цыганка».

ЧЕХИЯ. Архитектура 11 в. — начала 16 в. **1.** Ротонда св. Мартина в районе Вышеград в Праге. Рубеж 11—12 вв. **2.** Базилика св. Йиржи в Пражском Граде. Интерьер. Около 1142—51. **3.** Храм св. Якуба в с. Якуб близ Кутна-Горы. 1165. **4.** Церковь Тынской Богоматери в районе Старе-Место в Праге. 1370—1510, частично перестроена в 1679. **5.** Петр Парлерж. Предмостная башня Карлова моста в районе Старе-Место в Праге. 1357—78. **6.** Петр, Ян и Вацлав Парлержи, Б. Вольмут. Южная башня трансепта собора св. Вита в Праге. 1386—1563. **7.** Б. Рид. «Кавалерийская» («Рыцарская») лестница королевского дворца в Пражском Граде. Около 1500. **8.** Матвей из Арраса, Петр Парлерж. Хор собора св. Вита в Праге. 1344—99. Интерьер. **9.** Б. Рид. «Владиславский» зал королевского дворца в Пражском Граде. 1486—1502. **10.** М. Рейсек. Королевская молельня в соборе св. Вита в Праге. 1493.

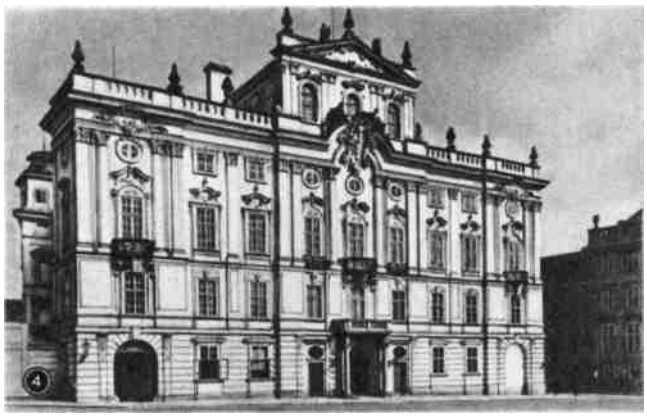


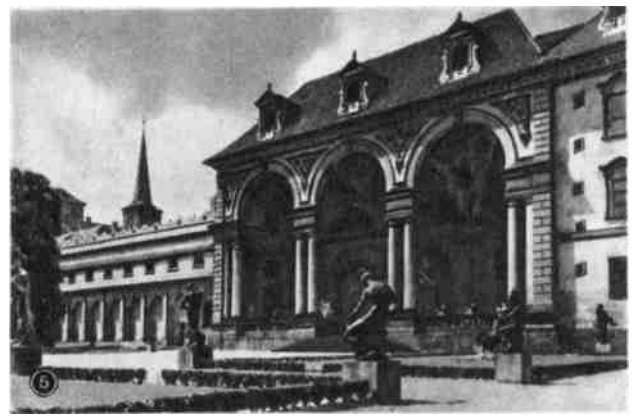



ЧЕХИЯ. Архитектура 16 — 17 вв. **1.** Южный портал базилики св. Йиржи в Пражском Граде. Начало 16 в. **2.** Дж. Спацио, Паоло делла Стелла, Б. Вольмут и др. Летний королевский дворец Бельведер в Праге. 1538—1563. **3.** Портал дома «У двух золотых медвежат» в Праге. Середина 16 в. **4.** Ратуша в Литомержице. Середина 16 в. **5.** Дж. Стацио. Ратуша в Пльзене. 1554—58. **6.** Дома 16—17 вв. на Пражской улице в Таборе. **7.** Замок в Литомышле. Южный фасад. 1568—73. **8.** А. Влах. Шварценбергский дворец в Праге. 1545—63.

ЧЕХИЯ. Изобразительное искусство 11 в. — начала 16 в. **1.** «Апостол». Фреска в здании общины иоаннитов в Страконице. Около 1330. **2.** Мастер Вышебродского алтаря. «Рождение Христа». Середина 14 в. **3.** «Христос во Славе». Миниатюра «Вышеградского кодекса». 1085. Государственная библиотека. Прага. **4.** Теодорик. «Отец церкви». Станковая композиция в капелле св. Креста в замке Карлштейн. 1357—65. **5.** Петр Парлерж. Автопортрет. Песчаник. Около 1380. Трифорий собора св. Вита в Праге. **6.** Петр Парлерж с помощниками. «Портрет Матвея из Арраса». Около 1380. Трифорий собора св. Вита в Праге. **7.** «Мадонна из Вевержи». Середина 14 в. **8.** Мастер Тршебоньского алтаря. «Моление о чаше». Около 1380. **9.** Мастер «Оплакивания» из Жебрака. «Оплакивание Христа». Дерево. Около 1510. **10.** Мастер Литомержицкого алтаря. «Распятие». Начало 16 в. Северочешская галерея. Литомержице. (№№ **2**, **7**—**9** — Национальная галерея, Прага.)

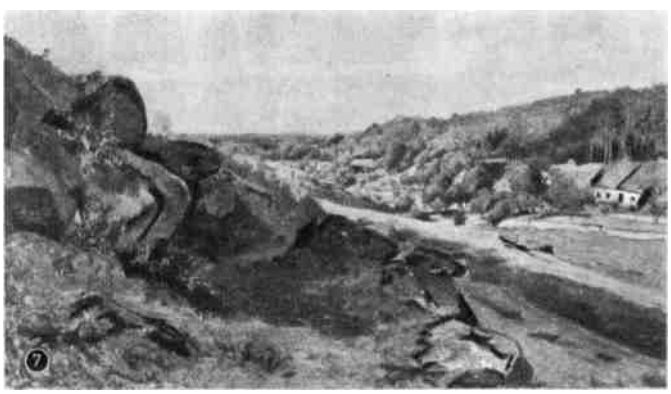
ЧЕХИЯ. Изобразительное искусство 16—18 вв. 1. Деталь сграффито на фасаде дома Старкова в Таборе. 1570. **2.** К. Шкрета. «Св. Карл Борромейский навещает больного чумой». 1647. Национальная галерея. Прага. **3.** М. В. Екель. «Бог-отец». Деталь главного алтаря костёла св. Франтишека в Праге. Дерево. 1700—01. **4.** Ф. М. Брокоф. Надгробие Вацлава Вратислава из Митровице. Камень. 1714—16. Храм св. Якуба в Праге. **5.** В. В. Рейнер. «Аллегория искусства». Фресковая роспись в садовом павильоне Вртбовского сада в Праге. Около 1720. **6.** Я. К. Лишка. «Сон св. Якуба». Фреска в здании бывшей прелатуры в Пласи. 1702. **7.** Й. Ледерер. «Маскарад». Деталь росписи в «Маскарадном» зале замка в Чески-Крумлове. 1748. **8.** П. Брандль. «Смерть св. Бенедикта». 1719. Церковь св. Маркеты в Праге. **9.** Н. Грунд. «Галантная сцена». Около 1760. Галерея Пражского Града.





ЧЕХИЯ. Архитектура 17—18 вв. **1.** К. Лураго. Церковь св. Игнатия в районе Нове-Место в Праге. 1665—87. **2.** Дж. Б. Орси, Д. Каневалле, К. И. Динценхофер. Монастырь капуцинов (т. н. Лорета) в районе Градчаны в Праге. 1600—1736. **3.** Дж. Б. Матей, К. Лураго. Храм св. Франтишека в Праге. 1679—88. **4.** Ф. Лураго, А. де Сала, Я. Й. Вирх. Архиепископский дворец в Праге. Начат в 16 в. Перестроен в 17 в. и в 1764—88. **5.** Дж. Пьеррони. Садовая лоджия («Сала террена») в парке Вальдштейнского дворца в Праге. 1623—27. **6.** К. Динценхофер, К. И. Динценхофер, А. Лураго. Костёл св. Микулаша на Мала-Стране в Праге. Фрагмент. 1703—55. **7.** Я. Й. Вирх. Замок в Бечвари. Садовый фасад. 1766—74. **8.** Дворец Клам-Галласов в Праге. Фрагмент. 1713—25.

ЧЕХИЯ. Архитектура последней трети 19 в. — 1920-х гг. **1.** Й. Зитек, Й. Шульц. Национальный театр в Праге. 1868—83. **2.** О. Поливка. Дом «На Пшикопех» в Праге. 1894—96. **3.** О. Новотни. Дом Штенца в Праге. 1909—11. **4.** Я. Котера. Театр в Простеёве. 1905—07. **5.** Я. Котера. Дом Петерки на Вацлавской площади в Праге. 1899—1900. **6.** Я. Котера. Областной музей в Градец-Кралове. 1908—12. **7.** Й. Гочар. Дом бывшего Банка чешского легиона в Праге. 1921—23. **8.** Й. Гочар. Дом «У Чёрной богоматери» в Праге. 1911—12.



ЧЕХИЯ. Изобразительное искусство 19 в. — начала 20 в. **1.** В. Манес. «Идеальный пейзаж». Акварель. **2.** Й. Манес. «Месяц август». Деталь росписи циферблата часов Староместской ратуши в Праге. 1865—66. Музей Главного г. Праги. **3.** Й. Навратил. Картина из серии «Охота на лисицу». 1850-е гг. Частное собрание. **4.** М. Алеш. «Домажлице». Эскиз картины из цикла «Родина». Рисунок углём. 1880-е гг. **5.** М. Алеш. «Встреча Йиржи из Подебрад с Матвеем Корвином». 1878. **6.** К. Пуркине. «Натюрморт с луком». 1861. **7.** Ю. Маржак. «Деревня в долине». **8.** А. Хиттуссии. «Ручей среди холмов». **9.** К. Мыслбек. «Переселенцы». 1908. **10.** А. Славичек. «У нас в Каменичках». 1904. **11.** Й. Упрка. «Дробильщик щебня». 1895. (№№ **1, 4 — 11** — Национальная галерея, Прага.)

и архитекторов, подъёму уровня художественной культуры способствовало создание творческих союзов, научно-исследовательских институтов по вопросам архитектуры, градостроительства, изобразительного и декоративно-прикладного искусства, крупных проектных организаций в Загребе, Риеке, Сплите и др. городах. Развитие промышленности и индустриализация строительства подготовили почву для невиданного ранее размаха жилищного строительства. С конца 1940-х гг. была начата разработка планов реконструкции большинства городов Х.

Жилые дома на Лесковачской улице в Загребе. 1960-е гг.

Архитектура. С первых лет народной власти большое внимание уделялось строительству и модернизации промышленных предприятий, регулированию их строительства и размещению в специальных зонах городов (электрокомбинат «Раде Кончар» в *Загребе*, с конца 1940-х гг., архитекторы С. *Гомбош*, М. Каузларич, M. Kauzlarić, p. 1896). Для послевоенной архитектуры характерно творческое использование традиций национальной школы функционализма, тяготение к строгости и отточенности форм, выявлению возможностей современных материалов и конструкций. Тонким использованием ландшафта в пространственно-объёмной композиции корпусов, выразительной пластикой стен из типовых конструктивных звеньев и солнцезащитных устройств отличается комплекс научного центра «Руджер Бошкович» в Загребе (1950—65, архитектор К. Остроговић, K. Ostrogović, p. 1907). В 1953 под руководством архитектора З. Колацио (Z. Kolacio, p. 1912) были разработаны основные принципы генерального плана строительства Загреба. Был намечен рост города в южном направлении на правом берегу реки Савы, определены границы новых крупных жилых районов, решены задачи регулирования транспортной сети. Застройка предполагала создание системы отдельных городских ансамблей, расположенных по оси Север—Юг. В 1971 утверждён генеральный план развития Загреба, предусматривающий рост населения города до 1 миллиона человек. В 1950-х — нач. 1960-х гг. развернулись работы по реконструкции других городов Х. В древних городах любовно сохраняется их исторический облик, но улучшается благоустройство (*Дубровник*, *Трогир*). В наиболее крупных городах близ исторических ансамблей возводятся новые жилые районы с современными многоэтажными зданиями, которые вносят дополнительные акценты в сложившуюся городскую панораму (*Сплит*, *Шибеник*, *Пула*). Кардинальные изменения в структуру города внёс генеральный план строительства *Риеки*, который наметил раскрытие панорамы города в сторону моря, реконструкцию порта и старой части города, создание нового центра. С конца 1960-х гг. получило широкий размах жилищное строительство. Жилые комплексы стали застраиваться домами смешанной этажности, их планировка, связанная с рельефом местности, приобрела живописную пространственную организацию. Выразительным сочетанием малоэтажных секционных и башенных зданий, отличающихся стройной ритмикой конструктивных деталей из бетона, цветных пластиков и стекла, выделяются микрорайоны Турнич в Риеке (с 1960), Трнско в южном Загребе (1961—66), новый жилой район в Сплите (с 1974). С сер. 1960-х гг. началось строительство крупнопанельных жилых домов. Общественным постройкам нач. 1960-х гг. свойственны строгая простота и компактность форм (рабочий университет им. М. Пьяде в Загребе, 1961, архитекторы Р. Никшич, R. Nikšić, p. 1920, и Н. Кучан, N. Kučan, p. 1927). Гармоничными пропорциями, лёгкостью конструкций, крупными поверхностями остеклённых стен, контрастирующими с металлическими обрамлениями окон и дверей, выделяется аэропорт в Загребе (1965—67, архитектор И. Ухлик, I. Uhlik). С сер. 1960-х гг. усиливается стремление к индивидуализации облика построек. Облицованные камнем целостные поверхности стен с узкими сплошными горизонталями окон удачно сочетаются с открытой галереей на столбах в первом этаже здания универмага «Прима» в Сплите (1965, архитектор А. Шатара, A. Šatara). Простотой композиции приподнятого на подиуме стеклянного куба, отличающегося изяществом пропорций и прорисовки

А. Шатара. Универмаг «Прима» в Сплите. 1965.

Башенные дома в районе южного Загреба. Конец 1960-х гг.

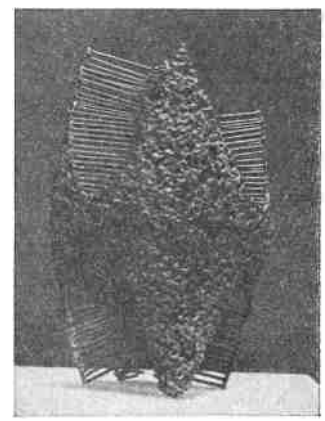
деталей, выделяется гостиница «Марьян» в Сплите (1965, архитектор Л. Перкович, L. Perković, р. 1910). Выразителен архитектурный облик гостиницы «Амбасадор» в Опатии (Opatija; 1960-е гг., архитектор З. Бреговац, Z. Bregovac, р. 1921). В ряде построек 1960-х гг. проявляются черты брутализма (расширяющееся кверху пирамидальное здание отеля «Пелегрин» на Адриатическом побережье с ярусами нависающих, обрамлённых бетоном галерей, 1963, архитектор Д. Финц, D. Finc). Большие успехи достигнуты в строительстве выставочных павильонов (постройки архитектора В. Рихтера, V. Richter, р. 1917), больничных комплексов (военный госпиталь в Сплите, нач. 1970-х гг., архитектор А. Алрих, A. Alrich), промышленных сооружений (комбинат по производству алюминия в Ражине, Ražine, близ Шибеника, конец 1960-х — нач. 1970-х гг., архитекторы Д. Весанович, D. Vesanović, З. Лукшич, Z. Lukšić).

В **изобразительном искусстве** народной Х. получают развитие прогрессивные национальные художественные традиции. В конце 1940-х — нач. 1950-х гг. монументы, станковые композиции и графические циклы, посвящённые народно-освободительной борьбе 1941—45, воинам Советской Армии, создают скульпторы А. *Августинчич*, Ф. Кршинич (F. Kršinić, р. 1897), живописцы и графики К. *Хегедушич*, М. Детони (M. Detoni, р. 1905), Ф. Мраз (F. Mraz, р. 1910), З. Прица (Z. Prica, р. 1916) и др. Правдивые, пластически выразительные портреты, поэтически обобщённые образы женщин и детей, отличающиеся чистотой и ясностью линий и силуэта, выполняют скульпторы П. Перич (P. Perić, р. 1907), К. Ангели Радовани (K. Angeli Radovani, р. 1916) и В. Радауш (V. Radauš, 1906—75). Последний создавал и драматическо-экспрессивные образы (серия «Тифозные», конец 1950-х гг.). Новое развитие получает живопись примитивистов, в которой нарастает поэтически-сказочное лирическое начало. С конца 1950-х гг. усиливается влияние неоавангардистских течений Западной Европы. К абстракционизму обращаются живописцы А. Срнец (A. Srnec, р. 1924) и Э. Муртич (E. Murtić, р. 1921), автор станковых композиций и панно из эмали, построенных на сочетании открытых, звучных цветовых пятен. Черты сюрреализма проявляются в ряде работ К. Хегедушича, в проникнутых болезненно-мистическим началом композициях М. Станчича (M. Stančić, р. 1926), выдержанных в мертвящих зелёно-жёлтых и коричневых тонах. К рационалистической упорядоченности реальных впечатлений, чёткой колористической и композиционной организованности полотен стремятся в своих пейзажах и композициях Ф. Шимунович (F. Šimunović, р. 1908) и З. Прица. Новое поколение скульпторов Х. отказывается от традиционных решений, ищет выразительности пластического языка, прибегает к ассоциативности образов (работы В. Бакича, V. Bakić, р. 1915, И. Саболича, I. Sabolić, р. 1921). Формально-пластические искания преобладают в работах Д. Джамони (D. Džamonja, р. 1928), представляющих собой изощрённо-декоративные композиции, сочетающие дерево, гвозди и цепи. Интересна его монументальная скульптура из бетона.

А. Августинчич. «Перенос раненого партизана». Гипс. 1946. Современная галерея Югославской академии. Загреб.

Для мастеров **декоративно-прикладного искусства** характерны поиски современных художественных форм, использование декоративных возможностей материалов. Подсвечники из кованого железа выполняет Ф. Росич (F. Rosić), керамические вазы и блюда — В. Бараняй (V. Baranjaj), В. Свечняк (V. Svečnjak) и др., ковры с эффектной рельефной фактурой, выдержанные в сдержанных тонах,— Й. Буич (J. Buić). Развивается и художественное конструирование промышленных изделий.

Д. Джамоня. Скульптурная композиция. Металл. 1959.



НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

Среди художественных ремёсел в Х. наиболее развиты художественное ткачество, плетение кружев и керамическое производство. Изготовляются ворсовые ковры, килимы, тканые ковры и покрывала, ковры с длинным ворсом из необрезанных нитей. В их орнаментации, отражающей воздействие Восточной Европы, Передней Азии и Северной Африки, сочетаются крупные геометрические (квадраты, ромбы, овалы) и стилизованные растительные (цветы, побеги, вазоны) узоры. Центральное панно с разреженным орнаментом обычно обрамляется на узких концах ковра бордюром, более насыщенным узором. В народном костюме широко применяются кружева со строгими геометрическими мотивами, обычно окаймляющие рукава рубах и края чепцов. Керамические изделия, близкие к центральноевропейскому художественному кругу, отражают связь с традициями городских ремёсел 15—17 вв. В прибрежных районах изготовляют скромную серо-бурую и чёрную неполивную керамику, в Северной Х.— керамические изделия с яркой поливой и пластическим декором (сосуды, игрушки, свирели).

Лит.: Хорватское искусство, «Искусство и художественная промышленность», 1899, № 4—5; Плавшич Д., Искусство в Хорватии, там же, 1900, № 17; Башичевич М., Искусство примитивистов, «Югославия», 1957, № 14; Венедиктов А., Италия и Далмация, «Вестник истории мировой культуры», 1959, № 1; Народные художники-примитивисты Югославии. Каталог выставки, Л., 1963; Алешина Л. С., Яворская Н. В., Искусство Югославии, М., 1966; Белоусов В. Н., Югославия чтит память героев, «Декоративное искусство СССР», 1964, № 9; его же, Современная архитектура Югославии, М., 1973; Eitelberger von Edelberg R., Die Mittelalterlichen Kunstdenkmäler Dalmatiens, в кн.: Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd 4, W., 1884; Ivekovi ć C., Dalmatiens Architektur und Plastik, Bd 1—8, W., 1910—1927; его же, Die Entwicklung der mittelalterlichen Baukunst in Dalmatien, W., 1910; Babi ć Lj., Umjetnost kod Hrvata u XIX stoljeću, Zagreb, 1934; Pola vijeka hrvatske umjetnosti. Izložba (Katalog), Zagreb, 1939; Fiskovi ć C., Naši graditelji i kipari XV i XVI stoljeća u Dubrovniku, Zagreb, 1947; его же, Prvi poznati dubrovački graditelji, Dubrovnik, 1955; его же, Dalmatinske freske. [Album], Zagreb, 1965; Karaman L., Pregled umjetnosti u Dalmaciji, Zagreb, 1952; Тадић Ј., Грађа о сликарској школи у Дубровнику, XIII—XVI вв., кн. 1—2, Београд, 1952; Prijatelj K., Umjetnost XVII i XVIII stoljeća u Dalmaciji, Zagreb, 1956; Spomenici u Hrvatskoj, Zagreb, 1956; Ђурић В., Дубровачка сликарска школа, Београд, 1963; Суботић Г., Архитектура и скулптура средњег века у Приморју, Београд, 1963; Dalmatinski gradovi. [Album], Zagreb, 1966; Кораћ В., Градитељска школа Поморја, Београд, 1965; Peić M., Hrvatski slikari i kipari..., Osijek, 1969. См. также лит. при ст. *Югославия*.

ГОРОДА. АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

ВАРАЖДИН (Varaždin)—г. на севере Х., близ р. Драва. Упоминается с 1181. Расцвет в 17—18 вв. Столица Х. в 1756—76. Сохранил ср.-век. запутанную планировку. В центр. части г.— **Ст. замок** (комплекс корпусов, образующих в плане неправильный треугольник, с тремя круглыми башнями и аркадным внутр. двором; 15 в.— сер. 16 в., Доменико дель Аллио). Барокко: ратуша (16 в., перестроена в 1793), Дом окружного управления (1762), дворец Патачичей (1764). Монастыри — францисканцев (осн. в 1244, позже перестраивался) с ц. Иоанна Крестителя (ок. 1650; в интерьере — кафедра в стиле ренессанса, 1657, барочный алтарь), капуцинов (1701—06) с ц. св. Троицы (1703), урсулинок с ц. Рождества Христа (осн. в 1712). Церкви — Вознесения Марии (1642—46, Юрай Маттота; в интерьере — барочные алтари), св. Николы (1751—68, готич. колокольня — 1494). Дворцы Херцера (1805) и Мюллера (1830) — в стиле классицизма. Театр (1873, Х. Хельмер, эклектика).

Музей (в Ст. замке), осн. в 1925: археологич. собрание, произв. изобразит. и декор.-прикл. иск-ва Х.

В окр. В.— курорт Варажданске-Топлице (Varaždinske Toplice;- известен с рим. времени) с остатками антич. построек (1—4 вв.).

Лит.: Androić M., Ilijanić M., Varaždin, Varaždin, 1957.

ДУБРО́ВНИК (Dubrovnik; лат. Рагуза, Рагузиум, Ragusa, Ragusium) — г. на Ю. Адриатич. побережья Далмации. Осн. в 7 в. В ср. века центр Дубровницкой республики. До 1205 в вассальной зависимости от Византии, в 1205—1358 под властью Венеции. Переживал расцвет в 15—16 вв., был круп-

Дубровник. Вид старой части города.

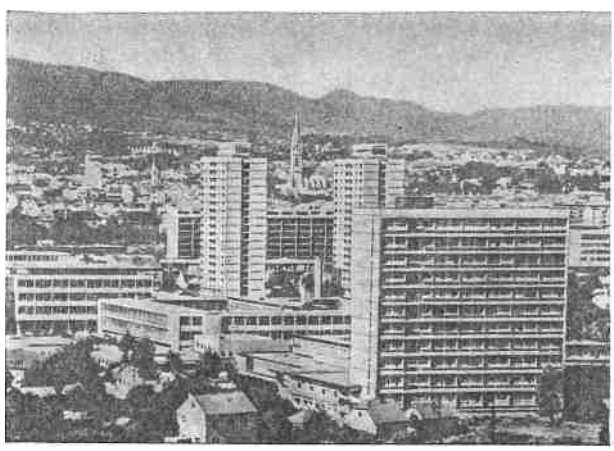
ным культурным центром на Балканах. В 1526—1806 в вассальной зависимости от Турции, с 1808 в составе Иллирийских пров., с 1815 под властью Габсбургов. С 1918 в составе Королевства сербов, хорватов и словенцев (с 1929 — Югославия). Ст. часть г., располож. на обрывистом мысу над морем, окружена двумя рядами мощных кам. стен с кв. и круглыми в плане башнями и представляет целостный гор. комплекс (14—18 вв.): жилые дома с аркадами в 1-м этаже, мощённые камнем узкие ул., небольшие пл. с фонтанами, украш. статуями. Постройки в стиле далматинского ренессанса: **Княжий двор** (2-я пол. 15 в., О. де ла Кава, Микелоццо, см. *Италия*, *Юрай Далматинец*), т. н. **Дивона** (б. таможня и монетный двор; 1516—21, П. Миличевич, Б., П. и И. Андриичи), Большой фонтан (1438, О. де ла Кава), монастыри — **францисканцев** (начат в 1317; аркадный дворик — 1-я пол. 14 в., Михо Брайков; портал церкви со скульпт. декором — 1499, Л. и П. Петровичи) и **доминиканцев** (14—15 вв.; аркадный дворик — 1545; в церкви — картины Тициана, см. *Италия*, Н. *Божидаревича*, М. Хамзича, Л. М. Добричевича, см. *Черногория*), **ц. св. Спаса** (1520—28, П. Андрияч). В стиле барокко — собор (1671—89, А. Буффалини), ц. св. Влаха (1706—15, М. Гропелли), ц. св. Игнатия (1699—1725, проект А. Поццо). Вне креп. стен — ренессансные виллы с аркадными внутр. дворами, бассейнами и фонтанами (дворец Пуцича, вилла Кабужича, 16 в.), застройка 19—20 вв. (театр, 1864, А. Перишич, Э. Вецхетий).

Гор. м. (в Княжем дворе): произв. изобразит. иск-ва, связанные с историей Д. **Художеств. гал.**, осн. в 1945: произв. ср.-век. иск-ва Далмации, югосл. иск-во 19—20 вв. **Музей икон.**

Лит.: Фискович Ц., Дубровник, Белград — Любляна, 1959; Комелова Г., Уханова И., Сплит. Дубровник, Л., 1976; Dubrovnik. [Album], Text by C. Fisković, Beograd, 1966.

ЗАГРЕБ (Zagreb) — г., столица Х. с сер. 16 в. Расположен на р. Сава, у подножия отрогов хребта Медведница. Упоминается с 1094 как центр епископства. В 1526—1918 (под нем. назв. Аграм, Agram) во владениях Габсбургской монархии, с 1918 в составе Королевства сербов, хорватов и словенцев. Историч. ядро З.— располож. на холмах р-ны **Каптол** и **Градец** («Верхний г.»): ансамбль укрепл. **резиденции епископа** (готический **собор** — 13—15 вв., реставрирован в неоготическом стиле в конце 19 в., западный фасад — конец 19 в., в сакристии — остатки фресок, после 1272; епископский дворец, начат в 13 в., ок. 1730—19 в., вост. крыло — нач. 19 в., Б. Фелбингер, капелла св. Степана — сер. 13 в., фрагменты фресок итал. мастера — сер. 14 в.; остатки кам. укреплений с башнями — конец 15—нач. 16 вв.); остатки кам. гор. укреплений с башней Лотрщак (13—18 вв.), готическая **ц. св. Марка** (14—15 вв., перестраивалась

Загреб. Панорама города.



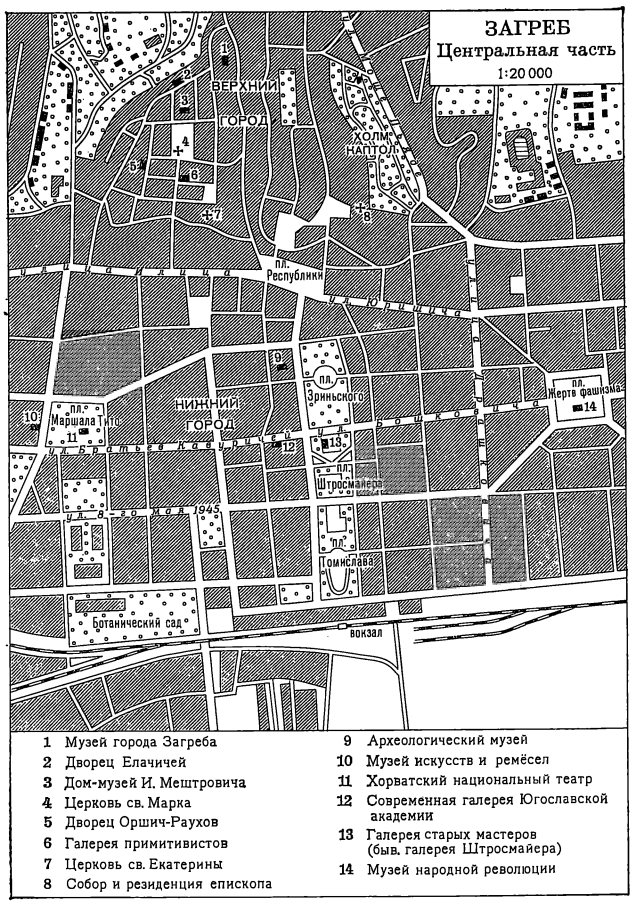
Загреб. Собор (13—19 вв.) и резиденция епископа (13—19 вв.).

Загреб. Площадь Маршала Тито с Хорватским национальным театром (1894—95, архитекторы Х. Хельмер, Ф. Фельнер).

в 17 и 19 вв., юж. портал со скульптурой в люнете — 15 в., колокольня в стиле барокко — 17 в.; в интерьере — работы И. *Мештровича*); ц. св. Екатерины (1620—32, фасад перестроен в 19 в.; в интерьере — резные дерев. алтари и кафедра, лепной декор, фрески, 17—18 вв.) и **дворец Оршич-Раухов** (ок. 1770) — в стиле барокко; **дворец Елачичей** (18 в., фасад с классицистич. портиком — 1831, Б. Фелбингер); дома Деметровича (1830) и Драшковича (1837—42) — оба в стиле классицизма, Б. Фелбингер. Со 2-й пол. 19 в. З. разрастается к Ю. По плану 1889 сооружены новые р-ны З. с регул. кварталами, скверами и парками, парадными постройками в духе эклектики и неоклассики: Югосл. академия (1879—80), Хорватский нац. театр (1894—95, Х. Хельмер, Ф. Фельнер), отель «Эспланада» (1924, Д. Сунко), **биржа** (1923—27, В. *Ковачич*), Дом изящных иск-в (ныне Музей нар. революции; 1934—38, проект И. Мештровича), жилые дома в духе функционализма (1930-е гг., Д. *Иблер*, С. *Гомбош* и др.). По плану 1953 (З. Колацио) на левом берегу Савы ведётся стр-во южного З. с обществ. зданиями и рацион. по планировке жилыми р-нами (Трнско, 1961—66, И. Бартолич, Б. Корбар и др.; Запрудже и др.). **Гор. скупщина** (1958, К. Острогович), **рабочий ун-т им. М. Пьяде** (1961, Р. Никшич, Н. Кучан), комплекс научного центра «Руджер Бошкович» (1950—65, К. Острогович), Междунар. ярмарка (с 1950-х гг.), **аэропорт** (1965—67, И. Ухлик). В 1971 утверждён ген. план З. Пам.: Королю Томиславу (1928—31, установлен в 1947, Р. Франгеш-Миханович), П. Прерадовичу (1895, И. Рендич), Й. Ю. Штросмайеру (1926) и «Фонтан жизни» (1905) — оба И. Мештрович.

Гал. старых мастеров (б. гал. Штросмайера), осн. в 1884: зарубежное, гл. обр. зап.-европ., иск-во. **Совр. гал. Югосл. академии,** осн. в 1909: югосл. иск-во 19—20 вв. **Музей иск-в и ремёсел,** осн. в 1880. **Гор. гал. совр. иск-ва,** осн. в 1955: включает Дом-музей И. Мештровича (открыт в 1951) и Гал. примитивистов (осн. в 1952). **Археологич. м. Кабинет графики,** осн. в 1951.

Лит.: Хомутецкий Н. Ф., Розенфельд М. Я., Хомутецкая Н. Н., Загреб, Л., 1978; Zagreb.



1 Музей города Загреба
2 Дворец Елачичей
3 Дом-музей И. Мештровича
4 Церковь св. Марка
5 Дворец Оршич-Раухов
6 Галерея примитивистов
7 Церковь св. Екатерины
8 Собор и резиденция епископа
9 Археологический музей
10 Музей искусств и ремёсел
11 Хорватский национальный театр
12 Современная галерея Югославской академии
13 Галерея старых мастеров (быв. галерея Штросмайера)
14 Музей народной революции

Загреб. Музей народной революции на площади Жертв фашизма (1934—38, проект И. Мештровича).

[Album], predgovor M. Stilinović, Zagreb, 1961; Zagreb jučer, danas, sutra, Dio 1—2, Zagreb, 1965; S z a b o G., Stari Zagreb, Zagreb, 1971.

ЗА́ДАР (Zadar; лат. Я д е р, Jader, итал. З а р а, Zara) — г. на С. Далматинского побережья Адриатич. моря. Упоминается с 4 в. до н. э. В первые века н. э. рим. колония, в 7—8 вв. визант. поселение. В ср. века крупный торг. центр Далмации. Расположен на низком мысу. Сохранил правильную планировку. Остатки рим. триумф. арок (26 г. н. э.), форума и акведука. **Ц.-ротонда св. Доната** (810—815), романские базилики — **собор св. Стошия** (Анастасия; 1204—85, рельеф в люнете портала — 1324; в интерьере — фрагменты алтаря работы В. Карпаччо, см. *Италия*, ок. 1480), церкви св. Марии (1091; колокольня — 1105, росписи — конец 12 в.; зап. фасад в стиле ренессанса — 1529—36), св. Кршевана (1175). Креп. ворота в стиле ренессанса («Порта Терраферма»; 1543, М. Санмикели, см. *Италия*). Ц. св. Шимуна (начата в 12 в., перестроена в 1632; колокольня — 1707; в интерьере — рака с фигурными рельефами, серебро, 1377—80, Ф. да Сесто) и арсенал (1752) — в стиле барокко.

Археологич. м., осн. в 1830. **Художеств. гал.**, осн. в 1948.

В окр. З.— г. Н и н (Nin; античная Э н о н а, Aenona; в ср. века — резиденция хорв. князей и епископов): остатки рим. форума с храмом Дианы, церкви св. Креста и св. Николы (обе — 11 в.).

Лит.: Zadar, Beograd, 1964.

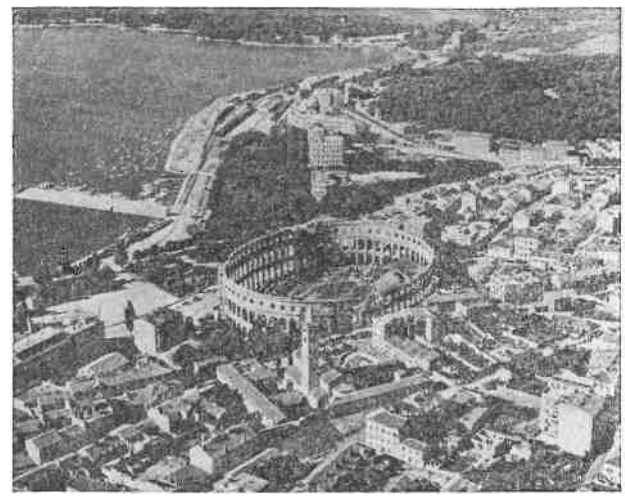
О́СИЕК (Osijek) — г. на р. Драва. Вырос на месте рим. колонии М у р с ы (Mursa). В 16—17 вв. под властью турок. Состоит из обособленных поселений — крепости, «Нижнего г.», «Нового г.» и «Верхнего г.», р-на Ретфала. Сохранил в основном барочный облик. Ансамбль гл. площади: ратуша (1702), гауптвахта (1709), воен. управление (1726), колонна св. Троицы (1729—30) и фонтан (1761). Иезуитское подворье (1719), церкви св. Креста (1709—32) и св. Михаила (1725—48). В «Нижнем г.» — барочные дома (Крагуевича, ок. 1760, Аксмановича, 1791). В «Верхнем г.» — мон. капуцинов (1706—10) с ц. св. Якова (1723—27) и окружной дворец (1834—46, Й. Хильд, см. *Венгрия*; классицизм). В р-не Ретфала — дворец Пеячевича (1796—1801, классицизм), универмаг «Прехрана» (1960-е гг., М. Михелич).

Музей Славонии (в здании ратуши), осн. в 1877: карт. гал.

ПО́РЕЧ (Poreć; лат. П а р е н ц и у м, Parentium, итал. П а р е н ц о, Parenzo) — г. на зап. берегу п-ова Истрия. Расположен на мысу. Во 2—3 вв. рим. колония. Сохранил регул. античную планировку. В центре г.— остатки рим. форума с Большим и Малым храмами, оратория (3—4 вв.). **Соборная ц. Эуфразиана** (3-нефная базилика с апсидами, нартексом, атрием, 8-гранным баптистерием и капеллой на С.-В.; сооружена в сер. 6 в. на месте базилик 4—5 вв.; в интерьере — настенные визант. мозаики, сер. 6 в., фрагменты мозаичных полов — 4—5 вв., киворий — мр., 1277). К Ю. от базилики — романская резиденция каноника (1251), к С.-В.— сакристия (13—15 вв.), колокольня (16 в.), капеллы (17—19 вв.). Остатки гор. укреплений с башнями (конец 15 в.), дома и церкви в романско-готич. стиле (13—15 вв.). Междунар. клуб (нач. 1970-х гг., Б. Лазар).

Лит.: P r e l o g M., Poreć: grad i spomenici, Beograd, 1957.

ПУ́ЛА (лат. Pula; итал. П о л а, Pola) — г. на Ю. п-ова Истрия. Расположен на берегу залива. Впервые упоминается в 3 в. до н. э. Со 2 в. н. э. рим. лагерь и колония. Сохранил регул. античную планировку (сеть радиальных улиц, сходящихся к форуму) и многочисл. пам. др.-рим. арх-ры: **триумф. арка Сергиевац** (29—27 гг. до н. э.), храм Августа (2 г. до н. э.— 14 г. н. э.), монумент. **арена** (овальная в плане, на 18 тыс. мест; 132 × × 105 *м*; 1 в. н. э.), остатки амфитеатра (2 в.), гор. стен и ворот (1 в. до н. э.— 2 в. н. э., в т. ч. двойные ворота Геракла), вилл (2 в., в одной из них — мозаичный пол). Визант. мавзолей (556), ц. св. Николы (конец 6 в., фасад романский). Готич. мон. францисканцев (14—15 вв.; романско-готич. портал; в интерьере — резной полиптих, дер., сер. 15 в.). Собор (6—17 вв.). Ратуша (сооружена в конце 13—17 вв. на фундаменте рим. храма Дианы). Венец. крепость (17 в.).



Пула. Вид старой части города.

Пула. Храм Августа. 2 г. до н. э. — 14 г. н. э.

Археологич. м., осн. в 1902.

Лит.: Pula. Text by B. Marušić, Beograd, 1965.

РИ́ЕКА (Rijeka; итал. Ф и у м е, Fiume) — г. на р. Речина, на С. залива Кварнер. Вырос на месте рим. крепости Т а р с а т и к а (Tarsatica). Под назв. Ф л ю м е н (Flumen) впервые упоминается в 13 в. С 15 в. до 1779 во владениях Габсбургов (с 1719 свободный г.), во 2-й пол. 19 — 1-й пол. 20 вв. попеременно принадлежал Венгрии и Италии. Сохранил регул. античную планировку. Остатки рим. и ср.-век. укреплений (гор. башня, 15—18 вв.). Соборная ц. св. Марии в романско-готич. стиле (начата, вероятно, в 13 в.; колокольня — 1477; интерьер перестроен в 17—18 вв.; готич. капеллы, остатки позднеготич. росписей). Ратуша (15—19 вв.; перед фасадом столб со статуей св. Вида, 1509). Барочная ц. св. Вида (8-угольная в плане; 1638—1742; в интерьере — барочный алтарь). Дома в стилях барокко и классицизма (18—19 вв.). За чертой гор. укреплений (снесены в 18 в.) — застройка конца 19 — нач. 20 вв. с парадными зданиями в духе эклектики,

«стиля модерн» и функционализма: театр и т. н. Палаццо Моделло (конец 19 — нач. 20 вв., Х. Хельмер, Ф. Фельнер), отель «Ядран», почта на Народной пл. (1920-е гг.), высотное здание (Й. Пичман) и Дом культуры (А. Албини) — оба 1930-е гг. С 1950-х гг. осуществляется реконстр. Р., сооружены новые жилые р-ны (Турнич, с 1960, З. Сила и др.).

Нар. м.: пам. истории, археологии и этнографии. **Совр. гал.,** осн. в 1948: югосл. иск-во 19—20 вв.

Лит.: Hauptmann F., Rijeka od rimske Tarsatike do hrvatsko-ugarske nagodbe, Zagreb, 1951; Rijeka, Zagreb, 1953.

СПЛИТ (Split; лат. Спалатум, Spalatum, итал. Спалато, Spalato) — г. на Далматинском побережье

Адриатич. моря. Расположен на холмистом п-ове, у подножия гор. На набережной в центре г. — укреплённый **комплекс б. дворца Диоклетиана** [прямоуг. в плане, с кам. стенами (длина вост. и зап. стен — 215 *м*, сев. стены — 175 *м*, южной — 181 *м*) и воротами с каждой из сторон, в т. ч. Медные, Железные, Серебряные и Золотые, ок. 300 г. н. э.; в 9—17 вв. частично перестроен в гор. квартал]. Комплекс включает: круглый в плане купольный вестибюль, перистиль с аркадой на колоннах, 8-гранный мавзолей (в 7 в. превращён в собор; колокольня со скульпт. декором — 13—17 вв.; в интерьере собора — скульпт. фриз и медальоны с портретами Диоклетиана и его жены, мр., ок. 300, резные дерев. двери, 1214, и скамьи, нач. 13 в.— мастер Андрей Бувина, кафедра, кам., 13 в., позднеготич. алтарь, 1427, мастер Бонин из Милана, алтарь св. Сташа, 1448, *Юрай Далматинец*, гл. алтарь, 17 в., барокко, и др.; в ризнице — богатое собр. ср.-век. изобразит. и декор.-прикл. иск-ва), храм Юпитера (кассетиров. свод с рельефами, ок. 300; в 7 в. превращён в крещальню; в интерьере — бассейн для крещения, украш. рельефами, кам., ок. 9 в.,

Сплит. Вид на перистиль дворца Диоклетиана (около 300 г. н. э.), собор (около 300 г. н. э. — 7 в.) и колокольню (13—17 вв.).

саркофаги 7—15 вв.), подвальные сводчатые хозяйств. помещения, ср.-век. жилые дома, встроенные в стены и постройки дворцового комплекса, в т. ч. дворцы Ивеллио, Папалича (15 в.), Циндро (17 в.). Вне стен дворца — районы ср.-век. г. с узкими кривыми ул. и маленькими пл. Ст. ратуша на Народной пл. (1443, готика); церкви — св. Троицы (11 в.), св. Николы (12 в.), св. Доминика (13 в. — 1682, расширена в 1932—34), св. Рока (1517); Малый дворец Папалича (15 в., Юрай Далматинец); дворцы Камбио (15 в.) и Карепича (16 в.). Театр (1893, эклектика). С 1950-х гг. осуществляется реконстр. С., на С. и В. сооружаются новые жилые р-ны, свободные по планировке, с башенными зданиями. Универмаг «Прима» (1965, А. Шатара), гостиница «Марьян» (1965, Л. Перкович), проектное бюро (1960-е гг.), аэровокзал (нач. 1970-х гг., Б. Грница), воен. госпиталь (нач. 1970-х гг., А. Алрих). Пам. Григорию Нинскому (бр., 1926—29) и М. Маруличу (1924) — оба И. *Мештрович*.

Художеств. гал., осн. в 1931: югосл. изобразит. иск-во. **Археологич. м.,** осн. в 1820: пам. антич. и раннехрист. иск-ва, гл. обр. из Солина. **Музей хорватских древностей** (здание — 1970-е гг.), осн. в 1893: ср.-век. скульптура и декор.-прикл. иск-во. **Гал. Мештровича** (б. дом художника; 1931—39, проект И. Мештровича), осн. в 1952.

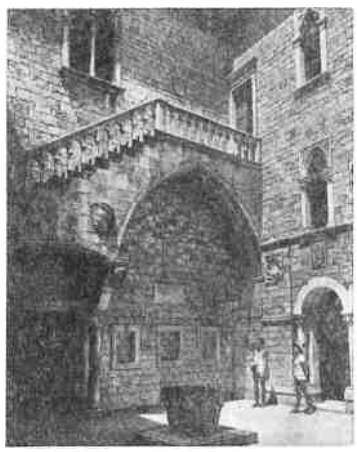
Близ С.— Солин (Solin; антич. Салона, Salona; известен со 2 в. до н. э.): руины антич. г. с остатками укреплений (2 в.), форума, храма (1 в.), театра (2 в.), амфитеатра (конец 2 в.), терм, базилик (3 и 5 вв.).

Сплит. Памятник Григорию Нинскому. Бронза. 1926—29. Скульптор И. Мештрович.

Сплит. Гостиница «Марьян». 1965. Архитектор Л. Перкович.

Лит.: Комелова Г., Уханова И., Сплит. Дубровник, Л., 1976; Kaštelan J., Split, Beograd, 1964; Ivanišević D., Split, Beograd, 1966; Marasović T., Diokleci-janova palača, [Beograd, 1967].

ТРО́ГИР (Trogir; греч. Τραγούριον, Τραγοῦριον)— г. на Далматинском побережье Адриатич. моря, в 27 *км* к З. от *Сплита*. Расположен на островке, связанном мостами с материком и о-вом Чиово. Осн. греч. колонистами в 3 в. до н. э. В 11 в. центр епископства. Переживал расцвет в 12—13 вв. С 1420 под властью Венеции, в 1797—1918 — Австрии. Сохранил запутанную ср.-век. планировку (узкие кривые ул., маленькие пл.). На Главной пл.— **собор св. Ловро** (романская



Трогир. Внутренний двор дворца. 16 в.

3-нефная базилика; 13—15 вв., колокольня — 1405—1598, М. Гойкович, Т. Боканич; гл. портал со скульпт. декором, 1240, мастер Радован с помощниками; с Ю.-З.— крещальня, 1464, А. Алеши; **капелла Ивана Урсини,** 1468—97, *Никола Флорентинец*, скульпт. декор — конец 15 — нач. 16 вв., Никола Флорентинец, А. Алеши, И. *Дукнович*; в интерьере собора — кафедра, 13 в., киворий, 14 в., хоровые скамьи, 1439—40, И. Будиславич, в ризнице — собрание ср.-век. изобразит. и декор.-прикл. иск-ва), гор. лоджия (14—15 вв.; рельеф «Правосудие», 1471, Никола Флорентинец), Часовая башня (15 в.), ратуша с готич. внутр. двориком (15 в.), ц. св. Барбары (3-нефная базилика; 9—11 вв.), дворец Чипико (16 в.) с внутр. двориком. Романская ц. Иоанна Крестителя (13 в., в интерьере — фрагменты ср.-век. фресок), готич. монастырь и ц. доминиканцев (однонефная; 14 в.; портал — 1372, мастер Никола; в интерьере — позднеготич. и ренессансные надгробия, в т. ч. работы Николы Флорентинца, картины итал. мастеров 15—16 вв., барочный алтарь), мон. бенедиктинцев с ц. св. Николы (осн. в 1064, расширен в 16 в.; колокольня — 1598), колокольня ц. св. Михаила (1595, Т. Боканич). Дома и дворцы с резным кам. декором в стилях поздней готики и ренессанса (Лучича, 16 в., Бериславича, 16 в., Фанфоньи-Гаранина и др.). На западе г.— остатки кам. гор. укреплений с башней и воротами в стиле ренессанса (1593), замок Камерленго (ранее был связан с гор. укреплениями; 14—15 вв.).

Лит.: Фисковић Ц., Трогир, Београд, 1959; Trogir, Zagreb, 1969.

ШИБЕНИК (Sibenik; итал. Себеникo, Sebenico) — г. на Далматинском побережье Адриатич. моря, в устье р. Крка. Осн. в 10 в. Расположен амфитеатром на гористом берегу бухты. Ст. часть г. имеет запутанную ср.-век. планировку с узкими ул.: остатки кам. гор. укреплений с башнями, **собор св. Якова** (целиком сооружён из камня; начат в 1431, Франческо ди Джакомо, Л. Пинчино, А. Будчич, Г. Слафчич, продолжен в 1444—73 *Юраем Далматинцем* и в 1477—1505 *Николой Флорентинцем*; розетта на зап. фасаде — 1536, И. Мастичевич; собор освящён в 1555, реставрирован в 1850—1860; скульпт. фриз из 74 голов на вост. фасаде, а также скульпт. декор в сакристии и крещальне — сер. 15 в., Юрай Далматинец), близ собора на гл. пл.— ратуша с лоджией (1534—42, ренессанс). Готич. церкви св. Варвары (1447—51, И. Прибиславич) и св. Ивана с открытой лестницей (1460, И. Прибиславич) и балюстрадой (1475, Никола Флорентинец); Новая ц. св. Марии в стиле ренессанса (16 в.— 1-я треть 17 в., фрески местных мастеров, 1619 и 1628), ц. св. Ловро в стиле барокко (1677—97). Дома и дворцы в стилях поздней готики и ренессанса с резными порталами и балконами (дворец Фосколо, «Дом Юрая Далматинца» — оба 15 в.). За чертой «Старого г.» — застройка 19—20 вв. (отель «Соларис», 1969).

В окр. Ш.— с. Отавица (Otavica) — родина семьи И. *Мештровича* с сооруж. скульптором семейным мавзолеем (1930).

Лит.: Ivekoviћ Ć. M., Građevinski i umetnički spomenici Dalmacije, v. 1 — Šibenik, Beograd, 1928; Šibenik, testi: S. Grubišić, F. Dujmović, [Zagreb, 1966].

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

АВГУ́СТИНЧИЧ (Augustinčić), Антун (4.V.1900, Кланец — 10.V.1979) — скульптор. Уч. в Загребе в Высшей школе художеств. ремёсел (с 1918) у Р. Валдеца и Р. Франгеш-Михановича и в АХ (1922—24) у И. *Мештровича*, в Париже (1924—26) в Школе декор. иск-в и АХ. Один из основателей объед. «*Земля*» (1929). Преподавал в АХ в Загребе (с конца 1940-х гг.). Произв.: пам.— «Павшим» в Нише (1934—37), «Горняк» в Женеве (бр., 1936), Сов. Армии в Батина-Скеле (кам., бр., выс. 35 *м*, 1945—47), монумент Мира у здания ООН в Нью-Йорке (1952—54), пам. «Павшим жителям Крайны» близ Баня-Луки (кам., открыт в 1961), «Крестьянскому восстанию под руководством М. Губеца» в Стубице (кам., бр., открыт в 1973); портреты М. Пьяде (бр., 1954, Совр. гал. Югосл. академии, Загреб) и Л. Новака (бр., 1933, собственность семьи худож.), композиции «На отдыхе» (бр., 1929, М. совр. иск-ва, Белград), «Перенос раненого партизана» (гипс, 1944, вариант — 1946, Совр. гал. Югосл. академии, Загреб), статуи и торсы.

Лит.: [Ivekoviћ B.], A. Augustinčić, Zagreb, 1954; Augustinčić. [Album], Zagreb, 1968.

БА́БИЧ (Babić), Любо (14.VI.1890, Ястребарско — 1974, Загреб) — живописец, театр. художник и историк иск-ва. Уч. в Загребе (1908—10) у М. К. Црнчича, в мюнх. АХ (1910—13) и в Париже (1913—14). Один из основателей объед. «*Группа трёх*» (1929) и «Группа хорватских художников» (1936). Принимал участие в создании экспозиции Совр. гал. Югосл. академии в Загребе. В 1918—59 работал художником в Хорватском нац. театре. С 1914 руководил частной художеств. школой в Загребе. Преподавал в художеств. школе (с 1916) и в АХ (с 1940) в Загребе. Произв.: «Нива» (Художеств. гал., Сплит); «Горный пейзаж» (1931) и «Загорье» — оба в Совр. гал. Югосл. академии, Загреб; «Крестьянин» (Нар. м., Белград); портреты М. Беговича, М. Крлежи; многочисл. автопортреты, пейзажи, натюрморты (масло, акв., темпера, пастель, литогр.). Оформление спектаклей Хорватского нац. театра: «Ричард III» и «Гамлет» У. Шекспира, «Скупой» и «Тартюф» Мольера, «Тирена» М. Джжича, «Дубравка» И. Гундулича, «Дубровницкая трилогия» И. Войновича, «Голгофа» (1922) и «Господа Глембаи» М. Крлежи, «Волшебная флейта» В. А. Моцарта, «Фиделио» Л. ван Бетховена, «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси.

Соч.: см. лит. при историч. очерке.

Лит.: Вагапова Н., Любо Бабич, «Искусство», 1972, № 2, с. 47—50; Ljubo Babić. [Katalog], predgovor napisao i katalog sastavio M. Paić, Zagreb, 1957.

БЕ́НКОВИЧ (Benković; Феригетто Далматино, Ferighetto Dalmatino; Бенкович Скьявон, Bencovich Schiavon), Федерико [1677, Омиш (?) — 8.VII.1753, Горица] — живописец. Представитель барокко. Уч. в Венеции и Болонье (с 1695). Ок. 1710 работал в Венеции, с 1716 — в Вене. В 1733—37 был придворным живописцем епископа бамбергского и вюрцбургского Ф. К. Шёнборна. С 1740-х гг. работал в Горице. Испытал воздействие Дж. М. Креспи, Дж. Б. Пьяццетты, Дж. Б. Тьеполо (все — см. *Италия*), в свою очередь оказав влияние на венец. живопись. Произв.: «Св. Пётр Гамбакорти» (1725—28, ц. Сан-Себастьяно, Венеция), «Мадонна со святыми Петром и Павлом» (1730-е гг., ц. Санта-Мария делла Фава, Венеция); «Несение креста» и «Жертвоприношение Авраама» — обе в Гал. старых мастеров, Загреб; «Моисей и Аарон перед фараоном» (Епископская резиденция, Вюрцбург), «Агарь и Измаил в пустыне» (собр. Шёнборна, Поммерсфельден), «Мадонна со святыми» (1740-е гг., частн. собр., Грац), «Двое святых» (Академия Каррара, Бергамо).

Лит.: Pallucchini R., F. Bencovich, «Rivista d'Arte», 1932, t. 16; его же, Nuovo contributo al Bencovich, «La critica d'arte», 1938, № 3; Prijatelj K., F. Benković, Zagreb, 1952.

БОЖИДА́РЕВИЧ (Božidarević), Никола (1460-е гг., Кручица — 1517, Дубровник) — живописец. Представитель Возрождения. Уч. в Дубровнике у своего отца Божидара Влатковича, с 1476 — в мастерской Петра Огняновича, с 1477 — в Италии. Ок. 1494 вернулся в Дубровник. Произв.: «Мадонна с младенцем, святыми Павлом, Влахом, Фомой и Иеронимом» (триптих, 1490-е гг.), «Мадонна с младенцем, святыми Яковом, Юлианом, Домиником и Матией» (триптих, 1513, капелла Джорджичей), «Благовещение» (1513) — все в ц. мон. доминиканцев, Дубровник; «Мадонна с младенцем, святыми Григорием и Мартином» (триптих, 1517, ц. Богоматери на Данчах, Дубровник).

ГЕНЕРА́ЛИЧ (Generalić), Иван (р. 21.XII.1914, Хлебине) — живописец-примитивист. Самоучка. Пользовался советами К. *Хегедушича*. Глава т. н. хлебинской школы нар. художников (с 1930). Произв.: «Реквизиция» (1934), «Олени идут на свадьбу» (1959) — оба в Гал. примитивистов, Загреб; «Похороны Штефа Халачека» (1935) и «Натюрморт» — оба в Совр. гал. Югосл. академии, Загреб; акварели — «Зима» (1931, Гал. примитивистов, Загреб), «Пастух» (1933, частное собрание, Загреб); «Под шатром» (1931—32, живопись на стекле, не сохранилась).

И. Генералич. «Похороны Штефа Халачека». 1935. Современная галерея Югославской академии. Загреб.

Лит.: Bašičević M., Ivan Generalić. [Katalog], Zagreb, 1962.

ГО́МБОШ (Gomboš), Степан (р. 10.III.1895, Сомбор) — архитектор. Представитель функционализма. Окончил Высшую тех. школу в Будапеште. В 1924—1931 работал в мастерской Х. Эрлиха в Загребе, в 1931—1941 — совм. с арх. М. Каузларичем. Преподавал на тех. ф-те ун-та в Загребе (1950—54). Работы: Крестьянское об-во, Пенсионный фонд и жилой дом на Петриньской ул. — все в Загребе, 1930-е гг.; реконстр. гор. кафе в Дубровнике (1931); электрокомбинат «Раде Кончар» (совм. с М. Каузларичем, с конца 1940-х гг.) и завод «Первомайский» — в Загребе.

ДУ́КНОВИЧ [Duknović; Иоанн (Джованни) Далмата, Ioannes (Giovanni) Dalmata, Иоанн Дуknович из Трогира, Ioannes Duknovich de Tragurio], Иван (ок. 1440, Трогир — после 1509) — скульптор. Представитель Возрождения. Уч., по-видимому, в Трогире и Италии. В 1460—70-х гг. работал в Риме. Испытал воздействие Мино да Фьезоле, А. Верроккьо, Луки делла Роббиа (все—см. *Италия*). В 1485—1488, возможно, был придворным художником венг. короля Матьяша Хуньяди (Корвина). В трогирских документах упоминается в 1497—1508. Произв.: надгробия Дж. Тебальди (ц. Санта-Мария сопра Минерва) и папы Павла II (совм. с Мино да Фьезоле, Ватиканские м. и гал.) — в Риме; «Воскресение Христа» (собор Санта-Мария дель Фьоре, Флоренция); рельеф алтаря из ц. в Диошдьёре (т. н. Диошдьёрская мадонна; М. изобразит. иск-в, Будапешт); портрет К. Зено (м. Коррер, Венеция); статуи Иоанна Богослова (1470-е гг.) и апостола Фомы (1508) — обе в капелле Ивана Урсини, собор в Трогире.

Лит.: Prijatelj K., Ivan Duknović, Zagreb, 1957; Balogh J., Ioannes Duknovich de Tragurio, в кн.: Acta historiae artium Academiae Scientiarum hungaricae, t. 7, fasc. 1—2, Bdpt, 1960.

ЙБЛЕР (Ibler), Драго (14.VIII.1894, Загреб — 1964) — архитектор. Представитель функционализма. Один из создателей хорватской арх. школы 20 в. Уч. в Высшей тех. школе в Дрездене. В 1921 работал в Париже, в 1922—24 — в АХ в Берлине в мастерской Х. Пёльцига (см. *Германия*). Преподавал в АХ в Загребе (1926—41). Работы: жилой дом и вилла в Загребе, вилла на о-ве Корчула, окружные управления в Скопье и Мостаре — все 1930-е гг.; Югосл. посольство в Москве, больница в Карловаце, жилые дома на Мартичевой и Смичикласовой ул. в Загребе и др., все — 1950-е — нач. 1960-х гг.

КА́РАС (Karas), Векослав (19.V.1821, Карловац — 5.VII.1858, там же) — живописец. Основатель светского реалистич. иск-ва в Хорватии. Уч. в Карловаце, в АХ во Флоренции (с 1838) и в Риме (1841—47) у Ф. Овербека (см. *Германия*). В Италии выполнил ряд жанр. и миф. композиций. С 1848 работал в Хорватии. Произв.: «Римлянка с лютней» (1845—47), портреты А. и М. Крешичей (1852—56), Л. Гая, А. Дюкенуа — все в Совр. гал. Югосл. академии, Загреб; акварели — «Соседка», «Пастушки», «Девушка из Лики».

Лит.: Bulat-Simić A., Vjekoslav Karas, Zagreb, 1958.

КОВА́ЧИЧ (Kovačić), Виктор (28.VII.1874, Лочка-Вас — 21.X.1924, Загреб) — архитектор. Эволюционировал от эклектики и нац. романтики к неоклассицизму. Окончил Школу художеств. ремёсел в Граце. В 1891 работал в мастерских арх. Карнелутти и Х. Болле в Загребе. Уч. в АХ в Вене (с 1896) у О. Вагнера (см. *Австрия*). С 1899 работал в Загребе. Преподавал в Высшей тех. школе в Загребе (с 1921). Один из основателей объед. «Клуб хорватских архитекторов» (1906). Работы — назв. в ст. *Загреб*, а также: проект реконстр. р-на Каптол (1906—07), ц. св. Блажа (начата в 1912, неовизант. стиль), дома Франка (1913—14, неоренессанс) и Врбанича (нац. романтика), дворец Славекс (1920, эклектика) — все в Загребе.

Лит.: Mutnjaković A., V. Kovačić, «Arhitektura urbanizam», 1960, t. 1, № 4.

КРА́ЛЕВИЧ (Kraljević), Мирослав (14.XII.1885, Госпич — 16.IV.1913, Загреб) — живописец и график. Один из основателей хорватской школы живописи 20 в. Уч. в АХ в Мюнхене (1907—11) и академии Гранд Шомьер в Париже (1911). Испытал воздействия Г. Курбе, Э. Мане (оба — см. *Франция*). Произв.: «Автопортрет

с собакой» (1910), «Автопортрет с трубкой», «Бонвиван» (1912), «Люксембургский сад» (1912), «Бык», «Девочка с куклой» — все в Совр. гал. Югосл. академии, Загреб; «Драга» (частн. собр., Нью-Йорк), «Долина в Пожеге»; многочисл. зарисовки с натуры (кар., перо, тушь; Кабинет графики, Загреб).

Лит.: Novak V., Šimunić N., M. Kraljević. [Katalog izložbe], Zagreb, 1961.

МЕ́ШТРОВИЧ (Meštrović), Иван (15.VIII.1883, Врполе — 16.I.1962, Саут-Бенд, США) — скульптор. Создатель хорватской скульпт. школы 20 в. Сын крестьянина. Уч. в Сплите (1899) и АХ в Вене (1901—04) у О. Вагнера (см. *Австрия*). С 1903 участвовал в выставках «Венского Сецессиона». Основатель объед. «*Медулич*» (1908). Преподавал в АХ в Загребе (1922—42). В 1942 эмигрировал, с 1947 жил в США. Произв.— назв. в ст. Белград (см. *Сербия*), *Загреб*, *Сплит*, а также: «Мать» (мр.) и «Воспоминание» (оба 1908), «Королевич Марко» (бр., 1909), автопортрет (гипс, 1912) — все в Нар. м., Белград; «Портрет матери» (бр., 1909), «Мадонна с младенцем» (бр., 1917), «Микеланджело» (бр., 1925) — все в Доме-музее И. Мештровича, Загреб; статуи индейцев (бр., 1926—27, парк Грант, Чикаго).

Соч.: Dennoch will ich hoffen, Z., 1945; Uspomene na političke ljude i događaje, B. Aires, 1961.

Лит.: Сапего И., Скульптура Ивана Мештровича, «Искусство», 1965, № 9, с. 37—44; Тупицын И. К., Иван Мештрович, [М., 1967]; The sculpture of Ivan Meštrović, Siracuse, 1948; Grum Ž., Ivan Meštrović, Zagreb, 1961; Vidović Ž., Meštrović i savremeni sukob skulptora s arhitektom. Sarajevo, 1961; Kečkemet D., Ivan Meštrović, Beograd, 1964; I. Meštrović, [Katalog izložbe], Zagreb, 1967.

НИКО́ЛА ФЛОРЕНТИ́НЕЦ (Nicola Firentinac; Никколо ди Джованни Коккари, Soccari; 1430-е гг., Флоренция — 1505, Шибеник) — скульптор и архитектор. Представитель Возрождения. Уч. у Донателло (см. *Италия*); в 1440-е гг., работая в его мастерской, принимал участие в скульпт. оформлении собора в Падуе. С конца 1460-х гг. работал в Далмации. С 1477 руководил окончанием стр-ва собора в Шибенике. Работы — назв. в ст. *Трогир* и *Шибеник*.

РА́ЧИЧ (Račić), Йосип (22.III.1885, Хорвати, близ Загреба—20.VI.1908, Париж) — живописец и график. Один из основоположников хорватской школы живописи 20 в. Уч. в Мюнхене в школе А. Ажбе (см. *Словения*) и в АХ (1905—08). Произв.: автопортрет, «Дама в чёрном» (1907), «Портрет старика» (1907), «Мать и дитя» (1908), «Девочка перед зеркалом» (1908), «Мост искусств» — все в Совр. гал. Югосл. академии, Загреб; «Площадь Звезды» (частн. собр., Сараево); рис. углём, карандашом, акварелью.

Й. Рачич. Автопортрет. Современная галерея Югославской академии. Загреб.

Лит.: J. Račić. [Katalog izložbe], Zagreb, 1961.

ХЕГЕДУ́ШИЧ (Hegedušić), Крсто (26.XI.1901, Петриня — 7.IV.1975, Загреб) — живописец, график, театр. художник. Окончил АХ в Загребе. Уч. в Париже (1926—28). Преподавал в АХ в Загребе (с 1936). Один из основателей объед. «*Земля*» (1929) и создатель школы нар. художников в Хлебине (1930). Произв.: «Октябрьские дни в Петрограде» (1919, частн. собр., Загреб), «Пятеро в корчме» (1927, частн. собр., Белград), «Реквизиция» (1929, Совр. гал., Риека); «Весна» (1930), «Наводнение» (1932) — оба в Совр. гал. Югосл. академии, Загреб; «Юстиция» (1934, Художеств. гал., Скопье); «Пожар в ателье —I», «Двор» (оба — 1958, Музей совр. иск-ва, Белград); «Битва под Штубице» (1947—49); декорации к спектаклям Хорватского нац. театра — «Матия Губец» М. Бодовича, «Никола Шубич-Зриньский» И. Зайца; илл. к произв. М. Крлежи, М. Ристича и др.; альбом рис. «Дравские мотивы» (1932); рис. «В цепях» (1932, Совр. гал., Риека) и «Хлебине» (1935, Кабинет графики, Загреб) — оба тушь, перо.

Лит.: Джорджевич Д., Крсто Хегедушич, «Искусство», 1975, № 1; Bihalji-Merin O., The art of Krsto Hegedušić, Beograd, 1959; Krleža M., Malekovič V., Schneider D., K. Hegedušić, Zagreb, 1974.

ЮРА́Й ДАЛМАТИ́НЕЦ (Juraj Dalmatinac; Джорджо да Себеникo, Giorgio da Sebenico, собств. Юрай Матеевич, Matejević; 1410-е гг., Задар — 1473, Шибеник) — скульптор и архитектор. Представитель раннего Возрождения. Уч. в Венеции у арх. Дж. и Б. Бон. Работал в Далмации и Италии. Работы — назв. в ст. *Дубровник*, *Сплит*, *Шибеник*, Анкона (см. *Италия*).

Лит.: Bima C., Giorgio da Sebenico, Mil., 1954; Fisković C., Juraj Dalmatinac, Zagreb, 1963.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Академия художеств (АХ) в Загребе, осн. в 1907; ф-ты живописи, скульптуры и графики. **Академия декор.-прикл. иск-в** в Загребе (в 1882—1944 — Высшая школа художеств. ремёсел); ф-ты графики, керамики, живописи, скульптуры, арх-ры, металла, тканей. **Арх. ф-т ун-та** в Загребе, осн. в 1962.

ОБЪЕДИНЕНИЯ. ОРГАНИЗАЦИИ

«Группа трёх» («Grupa trojice»; 1929—36), осн. в Загребе; объед. живописцев (Л. *Бабич*, В. Бецич, И. Мише). **«Земля»** («Zemlja»; 1929—35), осн. в Загребе; объед. живописцев, скульпторов, графиков и арх., стремившихся к созданию совр. нац. художеств. школы. **«Медулич»** («Medulić»), осн. в 1908 в Сплите И. *Мештровичем*; объед. скульпторов и живописцев, гл. обр. представителей нац. направления в «стиле модерн» и неоклассицизме. **Об-во архитекторов Хорватии** («Savez arhitekata Hrvatske»), осн. в 1878 в Загребе; с 1945 называется Союз инженеров и техников; св. 3 тыс. чл. (1970). **Об-во градостроителей Хорватии** («Urbanistički savez Hrvatske»), осн. в 1955 в Загребе. **Союз архитекторов Хорватии** («Udruženje arhitekata Hrvatske»), осн. в 1961 в Загребе; 550 чл. (1970), изд. ж. «Arhitektura», «Čovjek i prostor». **Союз мастеров декор.-прикл. иск-ва** («Udruženje umjetnika primjenjenih umjetnosti»), осн. в 1950 в Загребе. **Союз художников Хорватии** («Udruženje likovnih umjetnika Hrvatske»), осн. в 1945 в Загребе.

ПЕРИОДИКА

«Arhitektura» («Архитектура») — ж., орган Союза архитекторов Хорватии, выходит с 1947 в Загребе. **«Čovjek i prostor»** («Человек и пространство») — ж., орган Союза архитекторов Хорватии, выходит с 1954 в Загребе. **«Peristil»** («Перистиль») — ж., орган Об-ва историков иск-ва Хорватии, выходит с 1954 в Загребе (с перерывами).

Авторы: Л. С. Алёшина (арх-ра 9—19 вв., изобразит. иск-во), В. Н. Белоусов (арх-ра 20 в.), Т. С. Голенко (иск-во древнего периода, декор.-прикл. иск-во).

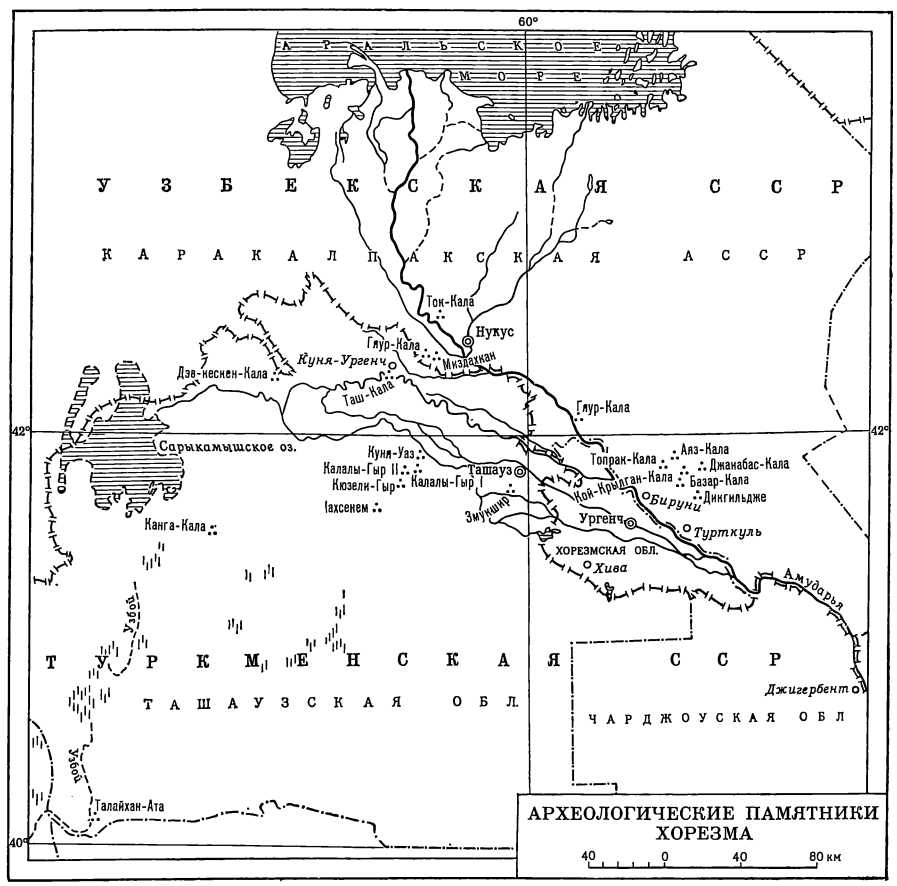
Хорезм — древнее и средневековое государство в низовьях реки Амударьи, на территории современных Узбекской ССР (Хорезмская область, Каракалпакская АССР) и Туркменской ССР (Ташаузская и Чарджоуская области).

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ХОРЕЗМА В ДРЕВНОСТИ И РАННЕМ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

На территории Хорезмского оазиса в бронзовом веке (сер. 2-го — нач. 1-го тысячел. до н. э.) происходили сложные процессы, обусловленные взаимодействием древнейшего местного населения со скотоводческо-земледельческими племенами степной зоны и пришельцами с юга — носителями навыков орошаемого земледелия; эти процессы подготовили возникновение хорезмийской этнической общности и государственности.

Античная историческая традиция причисляет хорезмийцев к племенам сакского круга (см. *Саки*). Полагают, что в 7—6 вв. до н. э. Х. возглавлял конфедерацию ряда восточноиранских племён (т. н. Большой Хорезм), в сер. 6 в. до н. э. был завоёван древнеиранской державой Ахеменидов, на рубеже 5—4 вв. до н.э. вновь обрёл самостоятельность.

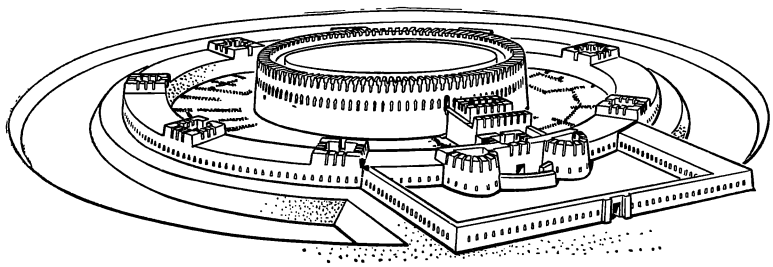
Основой хозяйства страны было орошаемое земледелие, созданное и поддерживаемое в дельте Амударьи. Здесь сложилось деспотическое государство (не позднее 4 в. до н. э.), получили развитие освящающие царскую власть официальное искусство и религия (местный вариант зороастризма, возникший в среде оседлых скотоводов; обожествлялись прежде всего плодоносящие силы природы: животворная влага, солнце, растения).



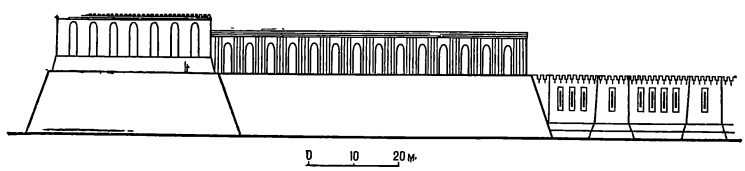
В периоды восточного похода Александра Македонского и правления Селевкидов Х. сохранял независимость. Не исключено, что позднее Х. бывал зависим от какой-либо соседней могущественной державы (Парфии, Кангюя, Кушанского царства, империи Сасанидов), но при этом хорезмийские государственные и культурные традиции не прерывались (так, в хозяйственных документах, на произведениях декоративно-прикладного искусства и других предметах 1—8 вв. н. э. зафиксировано летосчисление в годах «хорезмийской эры»).

Ряд важных элементов культуры Х. 6—5 вв. до н. э. (строительная техника, формы и типы керамики) свидетельствует о близости с культурой *Бактрии*, *Маргианы* (см.) и Парфиены (см. *Парфия*). Постоянно сохранялись и некоторые элементы сакской культуры, чему способствовали непрерывавшиеся контакты с кочевыми племенами степной зоны. В монументальном зодчестве и изобразительном искусстве, проникнутых идеями прославления царской власти, заметно воздействие художественных традиций древнего Двуречья, вероятно связанное с вхождением Х. в состав Ахеменидской империи. В 4—3 вв. до н. э. в условиях государственной независимости хорезмийцы создали свою самобытную художественную культуру, синтезировав и развив заимствованные и местные элементы.

Архитектура. Многие особенности хорезмийского зодчества — массивность, лаконичность объёмов и скупость наружного декора — обусловлены преобладанием сооружений из лёссовой глины. В основаниях стен, как правило, использовали «пахсу» — битую глину, в верхней части стен — сырцовый кирпич. Своды обычно выкладывали из трапециевидного сырца, насыщенного соломой. Нередки плоские балочные перекрытия с кровлей из жердей, камышовых связок и глиняной обмазки; в больших помещениях концы балок опирались на стены (сырцовые) и колонны (как правило, деревянные, с каменными базами). Археологические исследования показали, что уже на рубеже 5—4 вв. до н. э. применялась форма базы, которая господствовала в архитектуре Х. в течение многих веков: горшковидный объём на 3-ступенчатом плинте. Города были хорошо защищены мощными крепостными стенами (толщиной 5—15 *м*) с внутренними обходными коридорами и стрелковыми галереями, ритмично расположенными башнями и рядами высоких узких бойниц (в 7—5 вв. до н. э. плоскопере-



Кой-Крылган-Кала. 4—3 вв. до н. э. Реконструкция (архитектор М. С. Лапиров-Скобло).



Топрак-Кала. 2—3 вв. Западный фасад дворца и часть стены. Реконструкция (архитектор М. С. Лапиров-Скобло).

крытых, с 4 в. до н. э. стреловидных), иногда чередующихся с декоративными нишами и пилястрами. Крепостные стены города могли следовать неправильному контуру возвышенности (Кюзели-Гыр, Калалы-Гыр II, Джигербент), но чаще образовывали правильный прямоугольник [Калалы-Гыр I, Джанабас (Джанбас)-Кала]. От хорошо укреплённых (предвратное сооружение) ворот по оси города пролегала главная улица, по сторонам которой располагались кварталы регулярной городской застройки. Как показали раскопки Топрак-Калы (см. *Узбекская ССР*), каждый жилой квартал включал несколько больших домохозяйств с парадными и жилыми помещениями, хранилищами, хозяйственными двориками и др. В отдельных городских кварталах (иногда внутри дворцовых комплексов) воздвигали храмы и святилища (Топрак-Кала, Куня-Уаз, Канга-Кала), различные по планировке (ряд сообщающихся помещений, вытянутых поперёк главной оси здания; зал с нишами и др.); центром святилища, как правило, была прямоугольная площадка для священного огня.

Сельские поселения обычно состояли из нескольких огороженных усадеб, расположенных вдоль оросительного канала недалеко друг от друга. Уже в 7—5 вв. до н. э. наметился переход от 1-комнатного дома к 2—3-комнатному. Богатые усадьбы (Дингильдже) включали до 10 комнат, размещённых по сторонам коридора, а также внутренний дворик и «айван» (замкнутую с трёх сторон крытую террасу). Характер сельского жилища менялся медленно. Можно лишь отметить

тенденцию к членению дома на хозяйственную (женскую) и парадную части, к увеличению размеров и числа комнат, а также появление в некоторых усадьбах в первых веках н. э. помещения с колоннами.

В раннем средневековье сельские жилища представляли собой хорошо укреплённые замки с башнями типа донжона, поднятыми на высокий глинобитный цоколь, и стенами со смыкающимися полуколоннами — «гофрами» (замки Беркуткалинского оазиса).

Дворцовая архитектура Х. наиболее ярко характеризуется двумя памятниками, один из которых — дворец на городище Калалы-Гыр (5—4 вв. до н. э., см. *Туркменская ССР*) стоит у истоков монументального зодчества Х., другой — дворец-храм на городище Топрак-Кала (2—3 вв. н.э.) как бы подводит итоги его развития в древний период. В сравнении этих памятников раскрывается эволюция архитектурно-пространственной композиции квадратного в плане дворцового комплекса с регулярной системой внутренних дворов с айванами, святилищ, залов и комнат, соединённых коридорами. Вместе с тем некоторые черты дворца-храма Топрак-Калы (огромный цоколь высотой 14,5 *м*, членение фасадов вертикальными нишами и пилястрами) свидетельствуют о сохранении традиций древнейшей переднеазиатской храмовой архитектуры.

Своеобразная архитектурная традиция, возникшая, видимо, ещё в бронзовом веке и получившая развитие в сакской среде, прослеживается в погребальных башенных постройках юго-вост. Приаралья; их крестовидная планировка, вероятно, связана с солярной символикой. Подобные башнеобразные сооружения 5 в. до н. э. открыты на городище Кюзели-Гыр. Вариант того же архитектурного типа представляет большой цилиндрический мавзолей-храм Кой-Крылган-Кала (4—3 вв. до н. э., см. *Узбекская ССР*).

Изобразительное искусство. Монументальная скульптура и живопись Х. развивались в неразрывном единстве с архитектурой. Во дворце Калалы-Гыра I найдена алебастровая (ганчевая) форма для отливки части протомы (передней части фигуры, здесь — голова) грифона (для украшения капители колонны; 5—4 вв. до н. э., Музей искусства народов Востока, Москва), выполненная в стиле искусства Ахеменидов (см. *Иран*). Мужская голова из Гяур-Калы Султануиздагской (глина, ганч, пристенная скульптура, около рубежа н. э., Музей искусства народов Востока, Москва), которая отличается чертами психологизма и портретности, свидетельствует о весьма высоком уровне мастерства хорезмийских скульпторов.

1, 2. Фрагменты живописи. Из дворца на Топрак-Кале. Полихромная роспись по сухой глиняной штукатурке с алебастровой подгрунтовкой. 2—3 вв. Эрмитаж. Ленинград.

В монументальной живописи Х. ещё в ахеменидское время (следы настенной росписи обнаружены на Калалы-Гыре I), очевидно, была воспринята древневосточная изобразительная традиция, которая сохранялась длительное время; в среднем слое Кой-Крылган-Калы найдены фрагменты настенной живописи минеральными красками по сухой белёной глиняной штукатурке (мужской профиль, лучник), в которой господствует контурный рисунок с плоскостной раскраской. Раскопки в Гяур-Кале Султануиздагской (около рубежа н. э.) позволяют представить характер композиционной связи архитектуры и живописи: плоскость белой стены, оформленную понизу одноцветной синей или красной панелью (возможно, выделяла пахсовое основание), прорезали ниши с многоцветными росписями.

Скульптура и живопись Х. первых вв. н. э. во всём многообразии представлены во дворце Топрак-Калы. В интерьерах парадных залов и святилищ доминировала скульптура (глиняная, редко ганчевая, с раскраской; круглая, горельефная и барельефная), живопись (минеральными красками на ганчевой основе) служила фоном или украшала разделительные тяги, панели и др. В малых комнатах были только росписи в виде сюжетных композиций, размещённых в нишах, или живописных орнаментальных сеток с ячейками в виде ромбов, арок, многоугольников; в ромбы были вкомпонованы изображения музыкантов и др. (т. н. Зал арфистки); образующие сетки цветные полосы часто украшены растительными мотивами. Иногда 2—3 пояса цветного или геометрического орнамента закрывали всю стену.

В скульптуре Топрак-Калы различие стилистических оттенков соответствует многообразию типов изображений (боги, цари и сопровождающие их персонажи, фантастические и священные животные и др.). Например, в изображении обожествлённых предков заметны черты местных по-

Оссуарий в виде статуи. Из окрестностей Кой-Крылган-Калы. Обожжённая глина. Первые вв. н. э. Фрагмент. Эрмитаж. Ленинград.

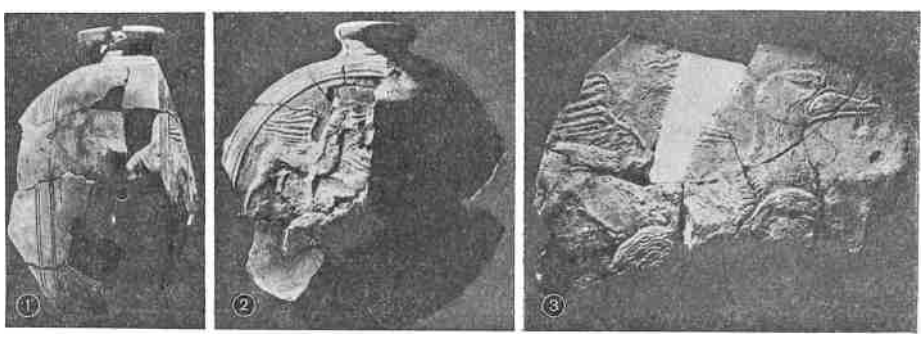
гребальных статуй (скульптурные керамические урны-костехранилища — оссуарии) — статичность, фронтальность. В трактовке образа Великой богини плодородия и священных вод господствующая древняя месопотамская традиция сочетается с некоторыми элементами скифского стиля (см. *Скифы*). Фигуры танцовщиц в святилище Великой богини одеждой и позами напоминают античных вакханок; танцоры представлены в одеждах местного покроя, а трактовкой лиц напоминают некоторых переднеазиатских божеств. Барельефные сцены инвеституры (передача божеством власти царю) явно навеяны эллинистическими композициями на парфянских монетах. Изображение головы оленя (барельеф; Музей искусства народов Востока, Москва) вызывает в памяти некоторые черты скифского «звериного стиля».

В живописи Топрак-Калы можно отметить сходное явление. Композиции на религиозно-мифологические темы (олицетворения водной стихии, небесных светил и др.), обрядовые и церемониальные сцены (перенесение священных свитков, шествие вельмож, оплакивание) тяготеют к древней переднеазиатской традиции. В сценах (возможно, воспевающих радости райской жизни) с изображениями музыкантов, красавиц, прекрасных птиц и зверей заметно воздействие эллинистического искусства. Узоры некоторых панелей (крупные растительно-геометрические мотивы, прихотливо переплетающиеся чёрным силуэтом на белом фоне) несколько напоминают орнаменты кошм и аппликаций кочевников северных среднеазиатских районов; в отдельных декоративных композициях можно видеть иранские эмблемы и античные гирлянды. Набросок красной краской закрывали просвечивающим белым слоем, по которому, иногда отступая от первоначальных линий, выполняли окончательную роспись. В целом живопись Топрак-Калы отличают яркая насыщенная цветовая гамма, сочный чёрный контурный рисунок, плоскостность и некоторая обобщённость изображений, внимательная и точная прорисовка деталей. Характерно размещение композиций на белом, красном или синем фоне, по которому разбросаны орнаментальные мотивы, косвенно связанные с сюжетом.

Особый вид искусства древнего и раннесредневекового Х. составляют оссуарии (в хорезмийских надписях — «тапанкук»), в древности — керамические, в раннем средневековье — ганчевые. Оссуарии 5 в. до н. э.— первых вв. н. э. в виде пустотелых статуй (встречаются в разных районах Х.), изображающих покойного восседающим в застылой фронтальной позе, представляют уникальные образцы хорезмийской погребальной пластики, для которой характерны условно-обобщённые, величественные в своём спокойствии образы. Поздние оссуарии (7—8 вв., находки на городище Ток-Кала в 14 *км* к С.-З. от Нукуса) имеют форму ларца, иногда украшенного росписью (символы небесных светил, сцены оплакивания).

В скульптуре малых форм были широко распространены вотивные терракотовые статуэтки (рубеж 5—4 вв. до н. э.— 4 в. н. э.), изготовлявшиеся в односторонних матрицах. Преобладают женские образы, преимущественно богинь плодородия (богиня в длинном платье, с прижатой к груди рукой; обнажённая богиня), в первые века н. э.— изображения женщин, сидящих, по-

Фляга из Кой-Крылган-Калы. Керамика. 4—3 вв. до н. э. Институт этнографии Академии наук СССР. Москва. 1. Вид сбоку. 2. Вид спереди. 3. Фрагмент барельефа.



Фляга из Кой-Крылган-Калы. Керамика. 4—3 вв. до н. э. Прорисовка барельефа.

догнув под себя ногу, в т. ч. сидящей в той же позе богини с младенцем. Многие женские статуэтки иконографически и по стилю восходят к древней переднеазиатской традиции. Экспрессией, резкими светотеневыми контрастами выделяется терракотовая головка богини хтонического круга (обожествление умирающей и воскресающей природы) в облике измождённой старухи (первые века н. э., Кой-Крылган-Кала). Редкие мужские статуэтки обычно представляют персонажей в «скифской» одежде. Часто встречаются изображения коней, возможно олицетворяющих солнечное мужское начало.

Памятники **декоративно-прикладного искусства** древнего и раннесредневекового Х. мало известны. В 4—3 вв. до н. э. изготовлялись ритуальные керамические сосуды в виде больших фляг с барельефными композициями на уплощённой стороне (астральные и растительные символы, чаще — антропоморфные и зооморфные изображения религиозно-мифологического содержания). Наряду со сценами, глубоко традиционными для древневосточного искусства («древо жизни» с животными перед ним), встречаются уникальные композиции (напр., сцена, предположительно изображающая сотворение вселенной из мистической праптицы посредством огненного начала, которое олицетворяет грифон). Некоторые сюжеты (чета, едущая на верблюде, семейство на троне, всадники в «сакской» одежде или тяжёлых доспехах, и др.) могут быть связаны с эпическими или династийными легендами. Барельефы на флягах отличаются реалистической конкретностью скупо использованных и умело скомпонованных деталей, лаконичной передачей порой очень сложного сюжета.

Художественные изделия из металла средневекового Хорезма. 1. Чаша. Серебро. 7 в. Найдена на Урале, в Пермской области. 2. Котелок с городища Шахсенем. Бронза. 12 в. — начало 13 в. Эрмитаж. Ленинград.

Известна серия серебряных чаш 6—8 вв. с изображениями (обычно чеканка) Великой четырёхрукой богини, божественного всадника, царя на троне, оссуария, водружённого на трон во время торжественной церемонии. Пока нет находок, связывающих эти изображения с барельефами древних фляг. Однако некоторые сцены (например, козлоголовый бог перед «древом жизни» или алтарём) дают возможность предположить сохранение древней изобразительной традиции в декоративно-прикладном искусстве раннесредневекового Х.

ИСКУССТВО СРЕДНЕВЕКОВОГО ХОРЕЗМА

В 712 Х. был завоёван арабами, и, хотя до конца 10 в. в его столице (г. Кят, близ современного г. Бируни) продолжала править местная династия, в хорезмийской художественной культуре 8—10 вв. стали преобладать черты, общие для стран арабского Халифата (строительство зданий мусульманского культа, преимущественное развитие орнамента, постепенное изживание изобразительной традиции). С 10 в. всё большее значение приобретал главный город северного Х.— Ургенч (ныне Куня-Ургенч, см. *Туркменская ССР*). В 10—11 вв. в Ургенче работали такие крупные учёные, как аль-Бируни и Ибн Сина (Авиценна). В конце 11 — нач. 13 вв. здесь правила династия великих хорезмшахов, при которых, особенно при Текеше ибн аль-Арслане (1172—1200) и Мухаммеде II Ала-ад-дине (1200—20), средневековый Х. достиг наибольшего могущества. После монгольского завоевания Х. вошёл в состав улуса Джучи, а затем в Золотую Орду. В 1388 Тимур разрушил Ургенч и подчинил себе весь Х. Позднефеодальный Х., столицей которого с нач. 17 в. была Хива, в русской и зарубежной литературе известен как Хивинское ханство.

Города средневекового Х. были многочисленны (известно более 30, в т. ч. Миздахкан, см. *Узбекская ССР*, Субурна — городище Шахсенем, см. *Туркменская ССР*, Ургенч, Хазарасп, Наринджан и др.) и хорошо укреплены. Так, г. Субурна представлял собой возведённую на искусственной платформе крепость, с оборонительными рвами, двухрядными стенами из сырцового кирпича со стреловидными бойницами, башнями и привратным лабиринтом. Из описаний Ургенча (географ 14 в. Ибн Батута) известно, что к сер. 14 в. это был большой, красивый город с просторными улицами, базарами, многочисленными сооружениями.

По границе оазиса интенсивно строились крепости (Змукшир, 11—12 вв., в районе Ильялы в Каракумах) и небольшие укреплённые города (Вазир, ныне городище Дэв-кескен-Кала, на высоком каменном плато, ок. 70 *км* к З. от Куня-Ургенча).

В сельских районах получил распространение тип укреплённой усадьбы с обширным внутренним двором и периметральной застройкой.

На безводных караванных путях строились караван-сараи, круглые в плане, с цистерной в центре внутреннего двора (Талайхан-ата; 11—12 вв.).

Монументальная архитектура средневекового Х. наиболее ярко представлена памятниками древнего Ургенча: шатровыми мавзолеями 2-й пол. 12 в. (мавзолей Текеша, т. н. мавзолей Фахреддина Рази), стройным круглоствольным минаретом Кутлуг-Тимура, ханакой с мавзолеем Наджмеддина Кубра, порталом несохранившегося караван-сарая, мавзолеем династии Суфи (т. н. Тюрабек-Ханым, все — 14 в., см. *Туркменская ССР*). Остатки монументальных сооружений сохранились также на городищах Шахсенем (мечеть 12 в., прямоугольная в плане, 3-нефная), Миздахкан (мавзолеи 12—14 вв., ханака Музлумхан-Сулу, 14 в.), Дэв-кескен-Кала (3 мавзолея, около 15 в.).

Средневековые зодчие Х., наряду с пахсой и сырцовым кирпичом, широко применяли жжёный кирпич, разрабатывали разнообразные купольные конструкции (в т. ч. шатровые), использовали в декоре резную терракоту (портал т. н. мавзолея Фахреддина Рази в Ургенче), ганч (мечеть на городище Шахсенем), узорную кладку из кирпича (с 12 в. — поливного; минарет Кутлуг-Тимура в Ургенче), многоцветную керамическую мозаику (14 в.; плафон купола в мавзолее династии Суфи в Ургенче).

Ведущим центром художественного ремесла средневекового Х. был Ургенч. Больших успехов (особенно в 14 в.) достигло производство архитектурной и бытовой глазурованной керамики; узоры отличались живописностью и вместе с тем продуманностью композиции, мягким колоритом, вариациями растительных и эпиграфических мотивов, иногда включавших изображение птицы. Встречаются изделия иранского типа (с надглазурной росписью люстром или цветными эмалями), а также образцы, созданные под влиянием дальневосточного фарфора.

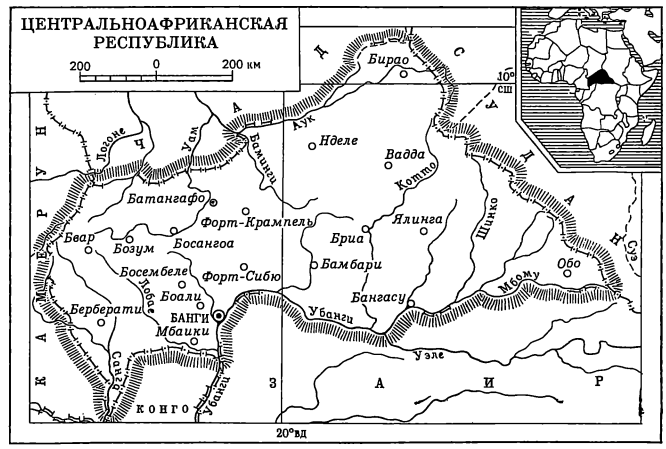
Развитие искусства позднефеодального Х. связано с возвышением столичной Хивы, в которой в 18 в.— нач. 20 в. строились культовые ансамбли и дворцовые комплексы с парадными залами, лёгкими айванами на резных деревянных колоннах и пышным убранством интерьеров (см. *Узбекская ССР*); новый расцвет переживало народное художественное ремесло: керамика, чеканка по меди, орнаментальная резьба (по дереву, мрамору, ганчу) и роспись.

Лит.: Толстов С. П., Древний Хорезм, М., 1948; его же, По следам древнехорезмийской цивилизации, М.— Л., 1948; его же, По древним дельтам Окса и Яксарта, М., 1962; Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции, т. 1—9, М., 1952—76; Материалы Хорезмской экспедиции (МХЭ), вып. 1—10, М., 1959—75; Гудкова А. В., Ток-Кала, Таш., 1964; Воробьева М. Г., Ранние терракоты древнего Хорезма, в кн.: История, археология и этнография Средней Азии, М., 1968; Кошеленко Г. А., Лелеков Л. А., Живопись Хорезма позднеантичной эпохи, в сб.: Сообщения Всесоюзной центральной н.-и. лаборатории по консервации и реставрации музейных художественных ценностей, № 28, М., 1973; Azarpay G., Nine inscribed Choresmian bowls, «Artibus Asiae», 1969, v. 31, 2/3. См. также лит. при статьях *Средняя Азия*, *Туркменская ССР*, *Узбекская ССР*.

Автор Ю. А. Рапопорт.
Консультант Б. Я. Ставиский.

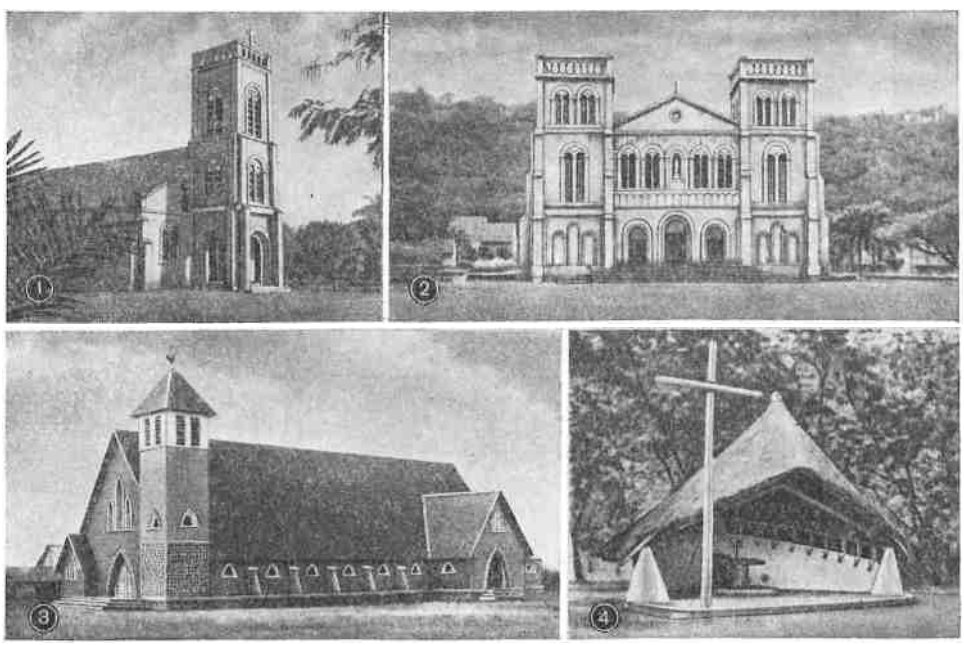
ЦЕНТРАЛЬНОАФРИКАНСКАЯ РЕСПУБЛИКА

(ЦАР. RÉPUBLIQUE CENTRAFRICAINE)



История и культура Центральноафриканской Республики, государства в Центральной Африке, до европейской колонизации мало изучена. Есть основания считать, что наиболее древним населением страны были пигмеи, позднее появились и другие негроидные племена (азанде, банда, мака, бакаре), образовавшие свои государства Бангаса, Рафаи, Багирми, Вадаи. В 19 в. на территорию ЦАР неоднократно вторгались арабы из Восточного Судана, обращавшие в рабство местных жителей, живших в условиях первобытно-общинного строя. Образовывались «султанаты» (Дар-Рунга, Дар-эль-Кути и др.). Этим объясняется, что в некоторых населённых пунктах на территории ЦАР сохранились мечети и жилые дома арабского типа. В конце 19 в. бóльшая часть территории ЦАР вошла в состав государства Раббаха, в то же время на территорию ЦАР началось проникновение французских колонизаторов, которые создали мощные укреплённые форты — Форт-Россе (Fort-Rosset), Форт-Сибю (Fort-Sibu), Форт-Крампель (Fort-Crampel), *Банги* и др. С конца 19 в. в городах и крупных поселениях строятся здания европейского типа.

Сельские поселения ЦАР обычно располагаются по берегам рек. Хижины ставятся в один или два ряда, фасадами на улицу. Преобладают



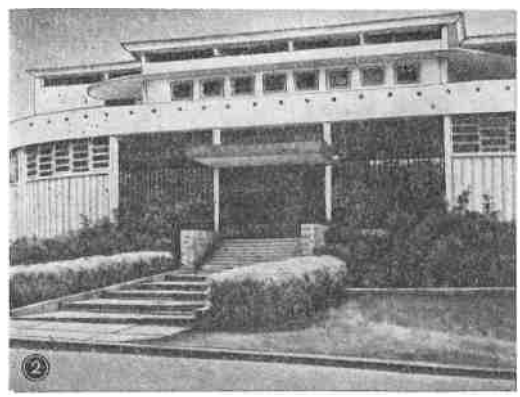
1. Собор в Бангасу. 2. Собор Богоматери в Банги. 3. Католическая церковь в Босембеле. 4. Придорожная часовня святого Иоанна в районе Грембуту. (№№ 1—2 — конец 19 — начало 20 вв.; №№ 3—4 — 1950—1960-е гг.)

Крепость в Уанго 19 в.

Хижины в северной части страны.

круглые в плане дома. Стены глинобитные или из прутьев, обмазанных глиной. Крыши, сильно заострённые, кроются соломенными циновками и завершаются круглыми деревянными шарами. На юге хижины четырёхугольные, со стенами из циновок или прутьев, с соломенной двускатной крышей. Развита резьба по дереву. Чаши, блюда, сосуды для хранения красок, скамейки, музыкальные инструменты покрываются геометрическим орнаментом. Из целого куска дерева вырезают ритуальные фигуры и маски с грубыми, примитивными формами. Рот и глаза наносятся краской. Оружие часто инкрустируется металлическими пластинками (метательные ножи народа азанде с тремя и более отростками). Развито гончарное производство. Сосуды различных форм и размеров, курительные трубки отличаются безупречной симметрией и разнообразием орнамента, выдавленного пальцами до обжига. Из листьев пальмы рафии, соломы и травы, окрашенных в яркие локальные цвета, плетут циновки, корзины, сумки, шляпы. Из слоновой кости и металла выделывают украшения (кольца, ожерелья, браслеты), отличающиеся тонкостью отделки. Из кожи буйволов и крокодилов изготовляют сумки, бумажники, переплёты для книг с затейливым тиснёным узором. Организована школа ремёсел, наиболее талантливые ученики которой продолжают обучение в Браззавиле [см. *Конго* (Республика Конго)]. Появляются отдельные мастера, знакомые с принципами профессионального искусства. Широкую известность получил мозаичист Перрони (Perroni), украсивший большими панно (из кусочков дерева, слоновой кости, скорлупы страусовых яиц, бычьих рогов) здания аэровокзала, отеля «Сафари» и культурного центра в Банги.

Фетиш Банда Линда для заклинания воды. Дерево.



Архитектура середины 20 в. 1. Жилой дом. 2. Административное здание. (Оба — в Банги.)

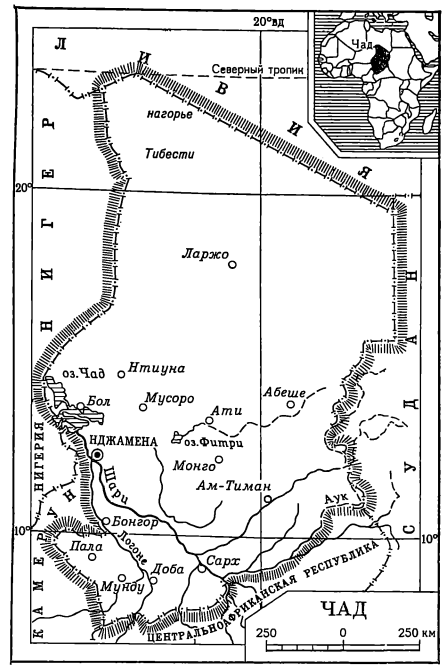
Лит.: Сюрэ-Каналь Ж., Африка Западная и Центральная, [пер. с франц.], М., 1961; Cornevin R., Histoire des peuples de l'Afrique Noire, P., 1960; Gauze R., Guide touristique et cynégétique de l'Oubangui-Chari, Caen, 1960; Kalck P., Réalités oubanguiennes, P., 1959; его же, La République Centrafricaine, P., 1971.

БАНГИ (Bangui) — г., столица ЦАР, на правом берегу р. Убанги (приток Конго). Вырос из небольшого воен. поста, осн. французами в 1890-х гг. (сохранились остатки укрепл. форта). Собор Богоматери (конец 19 — начало 20 вв.). Центр. часть г. застроена зданиями современного типа (правительственные учреждения, культурный центр, гостиницы, магазины, рестораны, аэровокзал, жилые дома). К ней примыкают торговые и пром. районы. На окраинах — хижины местного типа.

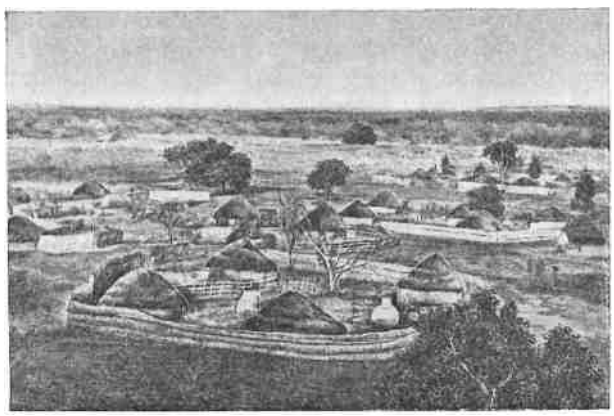
Авторы: В. Л. Воронина, Е. Н. Сильверсван.
Консультант С. С. Синицын.

ЧАД

(РЕСПУБЛИКА ЧАД. TCHAD. LA RÉPUBLIQUE DU TCHAD)



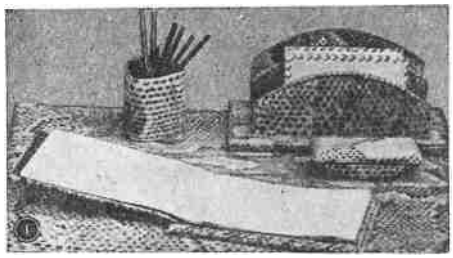
Территория Чад, независимой (с 1960) республики в Центральной Африке, является областью древнего расселения человека. Каменные орудия труда (полированные топоры, жернова, наконечники для стрел), костяные гарпуны, высеченные на скалах рисунки между озёрами Фитри и Чад, а также в пустынной зоне в области Борку (Borkou) и на нагорье Тибести (Tibesti) восходят к палеолиту и неолиту. Раскопки более поздних слоёв (в дельте р. Шари) свидетельствуют о существовании на территории Ч. развитой культуры, создатели которой были знакомы с выплавкой меди и изготовлением бронзы. Область озера Чад, лежавшая на путях миграций народов в зоне культурных контактов и торговли, с давних пор играла роль связующего звена в жизни народов африканского континента. В формировании её художественной культуры принимали участие многие народы. В 8—10 вв. в нижнем течении рек Шари и Логоне была создана своеобразная культура *Сао* (см.). Примерно с 9 в. до 14 в. на северных берегах озера Чад находился один из древнейших центров культуры Западного Судана — государства Канем и Борну, объединившие области, расположенные к Ю. и Ю.-З. от озера Чад. В центральной и восточной областях Ч. сложились государства Вадаи (около 14 в.) и Багирми (около 16 в.). Ряд районов входил в состав империй Фульбе (нач. 19 в.) и государства Раббаха (конец 19 в.). С конца 19 в. территория Ч. подвергалась нападениям французов, окончательно утвердившим свою власть в 1914.

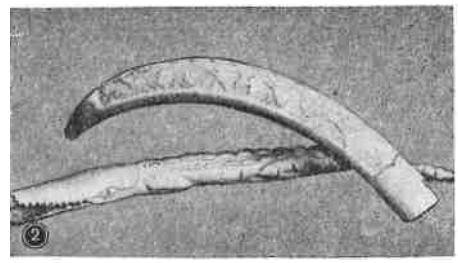


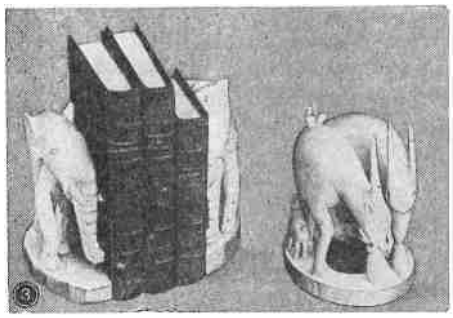
Деревня в Сахеле.

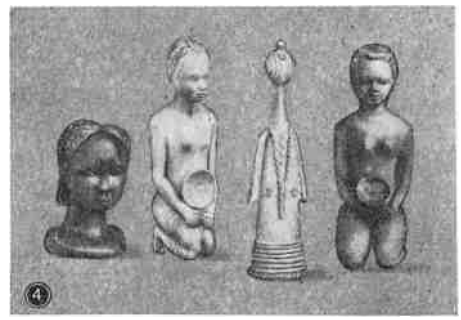
Центральная улица Нджамены.

Архитектура. Сельские поселения Ч.— плотно сгруппированные хижины, окружённые земляной стеной или забором из стеблей сорго. Хижины круглые в плане, со стенами из глины или циновок и коническими соломенными крышами, или прямоугольные, с глинобитными стенами и остроконечными крышами из пальмовых листьев. Их стены часто расписаны внутри геометриче-







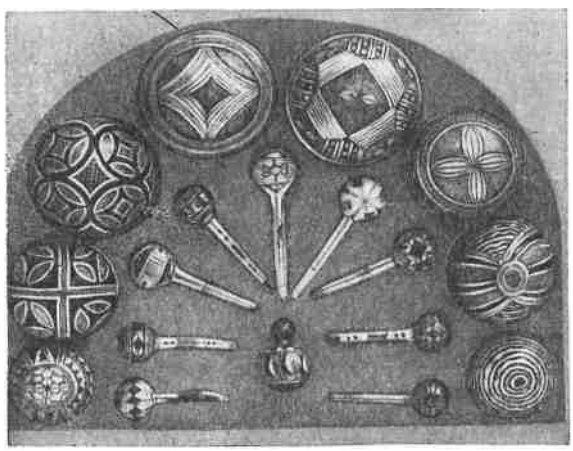


1. Изделия из кожи (письменный прибор). 2 и 3. Изделия из слоновой кости. 4. Деревянные статуэтки.

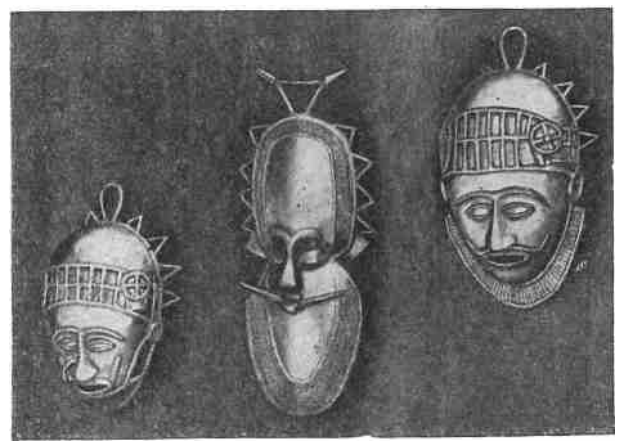
ским орнаментом. В городах, обнесённых кирпичными или каменными стенами с башнями, распространены четырёхугольные в плане дома, с плоскими крышами из утрамбованной земли и внутренними дворами. Каждый дом также окружён глинобитной зубчатой стеной. Жилище кочевого населения — палатки (прямоугольные или эллиптические в плане) с остовом из жердей, крытые циновками из пальмовых листьев или верблюжьими шкурами. С нач. 20 в. города (*Нджамена* и др.) застраиваются зданиями североафриканских и европейских типов.

Художественные ремёсла. У народов Ч. развито ткачество. Выделываются яркие ткани — красная с белыми полосками, чёрная — с синими, синяя — с белыми и одноцветная. Из тканей шьётся одежда свободного покроя с широкими рукавами или в виде накидок без рукавов («бубу»). Она обильно декорирована вышивкой (большей частью хлопчатобумажными нитками ярких локальных цветов) в виде кругов, ромбов и других геометрических фигур, создающих плоскостный красочный декоративный узор. На высоком уровне в Ч. находится кожевенное производство. Сумки, сёдла и обувь из окрашенной или тиснёной кожи змей и др., сосуды и коробочки из бычьей кожи с тонкими прозрачными стенками украшаются изысканным геометрическим узором, а также раковинами каури. Сосуды и музыкальные инструменты из дерева и тыквы покрываются строгим резным орнаментом, хорошо сочетающимся с их формами. Яркий цветной рисунок наносится на предметы гончарного ремесла (миски, вазы, кувшины). Распространены плетёные изделия из соломы и тростника (корзины, чашки, тарелки) с геометрическим орнаментом, в котором преобладает красный цвет. В 1960—70-х гг. появились плетёные предметы из разноцветных пластиков — миски, подстаканники, чашки. В Ч. издавна развита обработка металлов. В древности

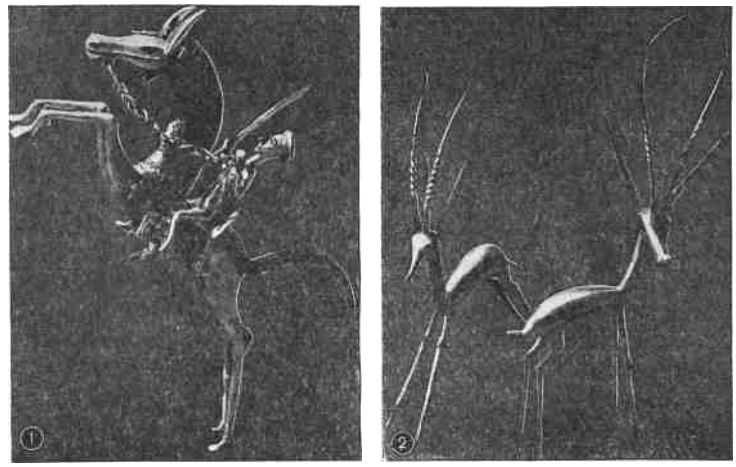
Изделия из тыквы. Калебасы.



Медные маски.



изготовлялись орудия труда, позже — массивные тяжёлые украшения из серебра (в сочетании с сердоликом, скорлупой страусовых яиц), ритуальные и танцевальные маски из латуни и меди, бронзовые фигурки животных, отличающиеся чёткой проработкой форм и изящными вытянутыми пропорциями. На изделиях из слоновой кости (лампы, коробочки) вырезаются динамичные, полные экспрессии сцены охоты и битв, в которых особое внимание уделяется тщательной прорисовке фигур, выразительности жестов. Распространено изготовление красочных настенных композиций из крыльев бабочек (с изображениями букетов, газелей, львов и др.).



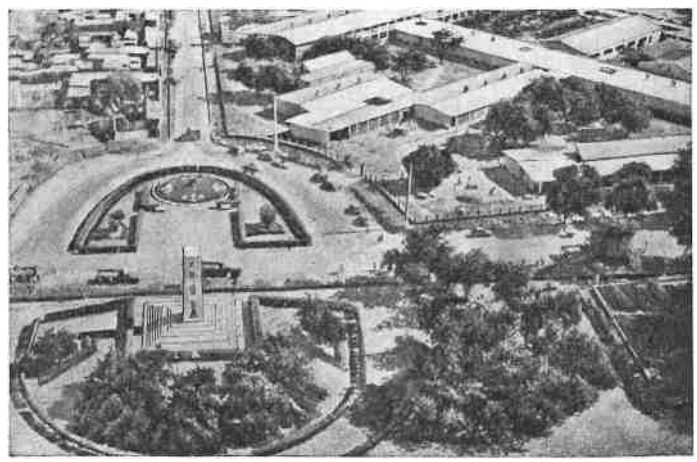
Статуэтки из меди. 1. Всадник. 2. Антилопы.

Лит.: Новейшая история Африки, 2 изд., М., 1968; Сюрэ-Каналь Ж., Африка Западная и Центральная, [пер. с франц.], М., 1961; Urvoy J., Histoire de l'empire du Bornou, P., 1949; Cornevin R., Histoire des peuples de l'Afrique Noire, P., 1960; Gonidec P. F., La République du Tchad, P., 1971.

НДЖАМЕ́НА (N'Djaména, до 1973 — Форт-Лами) — столица Ч. Расположена в юго-зап. части страны, на правом берегу р. Шари, близ впадения в неё р. Логоне. Г., заложенный в 1900 французами, тянется вдоль правого берега р. Шари более чем на 10 *км* и резко делится на две части (по каналу св. Мартина). В европ. части (проект планировки 1942, итал. архитекторы) сосредоточены адм. здания, филиалы иностранных банков и фирм, магазины, учебные заведения (в т. ч. ун-т, осн. в 1971), выстроенные в духе совр. арх-ры, с применением новейших материалов, солнцезащитных устройств и т. д. Здесь же расположены виллы, особняки, многочисл. жилые дома. За каналом св. Мартина — старая часть г., районы пром. предприятий и массовой жилой застройки с мастерскими ремесленников, рынками, церквами и мечетями.

Нац. музей, осн. в 1963.

Авторы: В. Л. Воронина, Е. Н. Сильверсван. Консультант С. С. Синицын.



Нджамена. Вид части города.

ЧЕРНОГОРИЯ

(СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА ЧЕРНОГОРИЯ. CRNA GORA. SOCIJALISTIČKA REPUBLIKA CRNA GORA)

Черногория, одна из республик Социалистической Федеративной Республики Югославии, расположена на Ю.-З. страны, гл. обр. на Динарском нагорье и в южной части её Адриатического побережья. Граничит на С.-З. с *Боснией и Герцеговиной* и *Хорватией*, на С.-В.— с *Сербией*, на Ю.-В.— с *Албанией* (см.). Современная территория Ч. до 11 в. называлась Диоклея (Дукля; Dioclea, Duklja), затем — Зета (Zeta). К эпохе неолита (с 5-го тысячел. до н. э.) относится керамика со скромными лепными и расписными геометрическими узорами, родственная памятникам Хорватии, Сербии, *Румынии* (см.; находки в Црвена-Стиене, Crvena Stijena). В 1-м тысячел. до н. э. Ч. населяли иллирийские племена (см. *Иллирийцы;* остатки укреплённых поселений и некрополей в *Рисане* и др. городах). Во 2-й пол. 1-го тысячел. до н. э. здесь существовали и древнегреческие поселения, которые в 1 в. до н. э. были завоёваны Римом (с 297 Ч. входила в римскую провинцию Превалитана). В Дукле близ *Титограда*, в *Будве*, Рисане и др. городах раскопками обнаружены остатки римских форумов, храмов, терм и вилл, древнегреческих и греко-римских некрополей с произведениями скульптуры (саркофаги, бронзовые статуэтки, портреты) и декоративно-прикладного искусства. Традиции античной культуры в упрощённом виде продолжали существовать и в период вхождения Ч. в состав *Византии* (см.; 6 в. н. э.), и после появления *славян* (см.; 7 в.) — остатки укреплений, домов, базилики, архитектурных фрагментов с нарядным резным декором в Дукле.

Руины г. Доклея (Дукля). 1—6 вв. (разрушен в начале 7 в.)

После принятия христианства (9 в.) в Ч. усилилось развитие феодальных отношений. Сложились мелкие княжества, в 11 в. объединившиеся в государство Зету. В 12 в. Ч. вошла в состав королевства Неманичей (см. *Сербия*). В этот период (11—14 вв.) переживали расцвет богатые приморские торговые города — *Котор*, Будва, *Бар*, *Улцинь*. В 14—18 вв. за господство над Ч. велась постоянная борьба между Турцией и Венецией. Непрекращавшиеся войны, иноземный гнёт препятствовали развитию экономики и культуры. В нач. 18—19 вв. усилилась борьба народа Ч. за национальное освобождение, в 1878 государство получило независимость. С конца 19 в. в Ч. начала развиваться национальная культура нового времени, формированию которой препятствовали реакционный монархический строй, великодержавные устремления

сербской буржуазии (в 1918 Ч. вошла в состав Королевства сербов, хорватов и словенцев, с 1929 — Югославия). В 1941—44 территория Ч. была захвачена немецкими и итальянскими фашистскими оккупантами. Национально-освободительная борьба югославских народов, образование в 1945 Федеративной Народной Республики Югославии (с 1963 — Социалистическая Федеративная Республика Югославия) создали почву для подлинного расцвета экономики и культуры народа Ч.

Собор св. Трипуна в Которе. 1116—18 в.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 9—1-й половины 19 вв.

Расположение Ч. на рубеже Западной и Восточной Римских империй определило своеобразие искусства Ч. в раннесредневековый период. Воздействие культуры *Италии* (см.) и Далмации (см. *Хорватия*) скрещивалось здесь с влиянием Сербии и Византии.

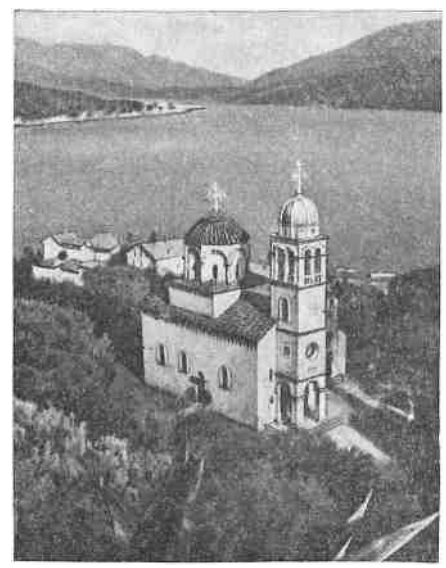
Архитектура. В 9—10 вв. в Ч. сооружались скромные однонефные, крестообразные и триконховые церкви из тёсаного и ломаного камня. Появившиеся в 11 в. церкви в романском стиле сохраняли связь с дороманским зодчеством. В приморских районах в 12—13 вв. строились 3-нефные базилики с плоским деревянным потолком или крестовыми сводами (соборы св. Трипуна, с 1116, в *Которе* и св. Джорджа, 13 в., в *Баре*). Но возводились и однонефные постройки с полуциркульным сводом (церковь св. Павла в Которе, 1266), иногда с куполом на низком барабане, опирающемся на тромпы или пандативы (церковь св. Луки в Которе, 1195). Такие церкви, покрытые двускатными черепичными кровлями, часто имели глухие стены из тщательно обработанных квадров камня, арочную звонницу над западным фасадом, а также тонко профилированный западный портал и розу над ним. Алтарная часть нередко отделялась от храма каменной преградой с нарядной резьбой, в которой многообразные мотивы плетёнки сочетались с зооморфными и растительными узорами, несущими отголоски античных традиций (постройки в *Ульцине*, Баре и др. городах). В период вхождения Ч. в государство Неманичей (с 1180-х гг.) в её внутренних районах ощущалось воздействие архитектурной школы Рашки (см. *Сербия*). В 12—13 вв здесь сооружались строгие и массивные по формам однонефные церкви с боковыми пристройками в виде пониженного трансепта и с куполом на кубическом основании (церковь Успения Богородицы в монастыре *Морача*, 1251—52). Архитекторы Ч. строили и на территории Сербии (Вит из Котора, или Фра Вита, Vit iz Kotora, Fra Vita, 1-я пол. 14 в.,— строитель церкви монастыря Дечани, см. *Сербия*).

Церковь Успения Богородицы в монастыре Морача. 1251—52.

В 14—16 вв. в церквах в приморских районах появились отдельные готические детали (стрельчатые очертания окон и сводов), которые сочетались с романскими формами (церкви св. Венеранда и св. Катарины в Которе, 14—15 вв.; церковь св. Аны в *Прчане*, ок. 1400). Дома этого времени, гл. обр. 2—3-этажные, часто имели трёхчастные готические окна, разделённые колонками (дом Буча в Прчане, 15 в.; дворец Драго в Которе). Планировка городов была нерегулярной и подчинялась рельефу местности. Маленькие площади связывались узкими кривыми улицами.

В период венецианско-турецких войн в городах были сооружены мощные укрепления с воротами и башнями (в *Херцег-*

Н. Форетич. Т. н. Новая церковь в монастыре Савина. 1777—99.



Т. н. Бильярда (1838) и Княжий двор (19 в.) в Цетине.

нови, Которе, *Рисане* — 15—16 вв.), которые в период турецкого господства (с 16—17 вв.) были обновлены и снабжены бастионами. Многовековой национальный гнёт отрицательно сказался на развитии культуры Ч. Большинство городов пришло в упадок и вплоть до середины 20 в. сохранило скученную малоэтажную застройку. Ренессанс и барокко не получили широкого развития в светском зодчестве и проявились лишь в деталях отдельных построек — обрамлениях порталов, арочных галереях (дворцы в Которе, Баре, *Перасте* и Доброте, близ Котора). Ренессансный декор был характерен для церкви монастыря в *Цетине* (1484—85, не сохранилась). Стиль барокко получил наибольшее распространение в 17—18 вв. в церковном зодчестве Боки Которской. Здесь сооружались 3-нефные церкви с монументальными фасадами, расчленёнными нишами и колоннами (церкви св. Антуна, конец 17 в., и св. Николы, 1735, в Прчане). В постройках местных архитекторов (т. н. Новая церковь монастыря Савина, близ Херцегнови, 1777—99, архитектор Н. Форетич, N. Foretić) барочные черты сочетались с романскими традициями. В 1-й пол. 19 в. в ряде построек проявилось влияние классицизма — строгое и простое по формам здание т. н. Бильярды в Цетине (1838).

Киворий в соборе св. Трипуна в Которе. Мрамор. 1362.

«Св. Лука». Миниатюра евангелия из монастыря в Цетине. 1562.

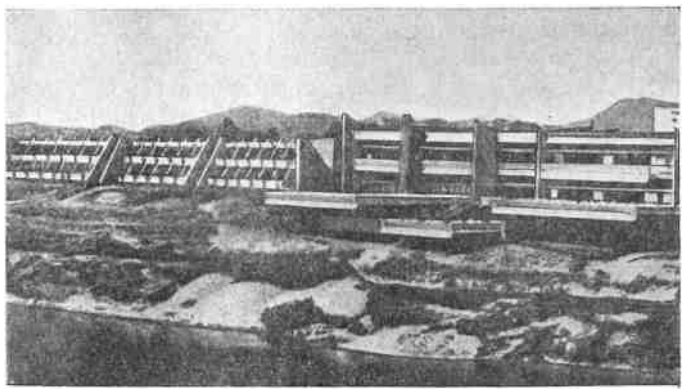
Изобразительное искусство. Наиболее ранние образцы монументальной живописи Ч. (фрески с портретами князей Зеты в церкви св. Михаила близ Стона, Ston, ныне в *Хорватии*, см., 11—12 вв.) отражают воздействие т. н. Каролингского возрождения (см. *Германия*, *Франция*). Для изобразительного искусства 13—14 вв. характерно сочетание элементов романского и готического стилей с мотивами византийской иконографии («Вуканово евангелие», 1202; мраморный киворий, украшенный нарядной резьбой, в соборе св. Трипуна в Которе, 1362). Фрески этого времени (в церкви монастыря Морача, 1252) близки сербскому искусству и отличаются лиризмом, изысканной и выразительной линеарной манерой. В 15—16 вв. выделяются живописцы Ловро Маринов *Добричевич* (работавший гл. обр. на территории Далмации, см. *Хорватия*), в творчестве которого осуществляется переход от искусства готики к ренессансу, а также Т. Вукович (T. Vuković, 16 в.); в его произведениях сочетаются западноевропейские и итало-критские традиции. В эпоху барокко (17—18 вв.) скульптура представлена гл. обр. работами иностранных мастеров (рельефы и статуи алтарей в церквах). Среди местных живописцев в 17—18 вв. выделяются Дж. *Митрофанович*, иконы и фрески которого, выполненные в поздневизантийской манере, отличаются изяществом рисунка и изысканностью светлого колорита, А. Вуичич (A. Vuičić, 17 в.), а также Т. Коколя (T. Kokolja, 1661—1713) — автор картин и портретов в духе позднего венецианского Возрождения, стенных росписей (включающих пейзажи и натюрморты). В работах живописцев из семьи *Димитриевичей-Рафаиловичей* поздневизантийские традиции сочетаются с барочными приёмами, а с нач. 19 в. и с чертами примитивизма. Поздневизантийским традициям вплоть до 19 в. следуют и миниатюристы Ч.

Икона из церкви св. Николы в Биело-Поле. 16 в.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО конца 19—20 вв.

Город Свети-Стефан. Основан в 15 в. Реконструирован в 1950-х гг.

Архитектура. После освобождения Ч. от турецкого ига (1878) оживляется художественная жизнь. В городах появляются парадные постройки черногорской знати, в которых в упрощённом виде сохраняются традиции архитектуры западноевропейского ампира (т. н. Данилов двор в *Цетине*, 1894—1895). С 1880-х гг. по единому плану начинает строиться г. Подгорица (ныне *Титоград*) с регулярными, прямоугольными в плане кварталами. Появляются отдельные постройки в духе европейской эклектической архитектуры (здание городской общины в *Которе*, конец 19 в., неоренессанс). В церковном зодчестве господствует неовизантийский стиль (церковь св. Николы в Которе, 1910, архитектор Ч. Ивекович, Č. Iveković, 1864—1933). В городах во внутренних районах Ч. продолжают строиться простые и суровые 2—3-этажные жилые здания из нетёсаного камня с черепичными кровлями и небольшими окнами и дверьми. Пришедшие в упадок города Адриатического побережья продолжают разрушаться.



С. Радевич. Гостиница «Подгорица» в Титограде. 1960-е гг.

Коренной поворот в истории культуры Ч. наступает после установления народной власти (1945). На руинах разрушенного в годы 2-й мировой войны г. Подгорица создаётся с конца 1950-х гг. новая столица Ч.— г. Титоград. Начинается разработка планов застройки городов, типовых проектов жилых и общественных зданий. В ней принимают участие и архитекторы других республик Югославии. С конца 1950-х гг. развернулось жилищное строительство (5-этажные секционные панельные дома в Титограде). При возведении общественных построек (школ, больниц, учреждений обслуживания) используются сборные железобетонные каркасы с типовыми элементами ограждений и перекрытий (типовой проект школы, 1960-е гг., архитектор М. Попович, M. Popović). На побережье Адриатического моря реконструируются старые и сооружаются новые города (*Будва*, Трстено, Trsteno, Яз, Jaz, Могрен, Mogren). Новые постройки возводятся, как правило, за чертой старых районов города. Расположенный на острове древний город Свети-Стефан (Sveti Stefan; основан в 15 в.) превращён в город-отель. Успехи достигнуты в строительстве гостиниц, мотелей, административных и торговых зданий, отличающихся гибким использованием типовых конструктивных звеньев (туристический центр в *Улцине*, 1962—65, архитектор М. Злокович, M. Zloković; комплекс отелей в *Херцегнови*, 1963; универмаг «Беко» в Титограде; административное здание в Которе и др.). Поиски национального своеобразия характерны для построек Светланы Радевич (S. Radević), отмеченных пластической выразительностью деталей, фактурными контрастами (сочетание бетона с местным камнем и речной галькой), чертами брутализма, органичной связью с ландшафтом (гостиница «Подгорица» в Титограде). В 1979 многие города Адриатического побережья Ч. пострадали от землетрясения. С помощью других республик Югославии и СССР ведутся восстановительные работы, реставрируются архитектурные памятники.

И. Шобаич. «Курящий трубку». Акварель.

В **изобразительном искусстве** в конце 19 — 1-й трети 20 вв. формируется национальное направление. В портретах, композициях на темы истории Ч., жанровых сценах П. Почека (P. Poček, 1878—1963), А. Бокарича (A. Bokarić), М. Греговича (M. Gregović, 1867—1939), акварелиста И. Шобаича (I. Šobajić, 1878—1953) сосуществуют наивно-реалистические и академические черты. Из-за отсутствия местных художественных институтов художники Ч. в 1920—30-х гг., как правило, получают образование за границей. На формирование живописи Ч. в 1920—30-х гг. оказывает большое влияние творчество М. *Милуновича*. Он создаёт в 1930-х гг. пейзажи и жанровые композиции на национальные темы в постимпрессионистической манере, отличающиеся ясной построенностью композиции, изысканностью и сдержанностью тонкой красочной гаммы. Направленности его творчества следует в основном в 1930-е гг. и П. *Лубарда*, автор свободных и выразительных по манере и сумрачных по цвету черногорских пейзажей. Социально-критические тенденции проявляются в линогравюрах и картинах И. Новаковича (I. Novaković, 1913—41). В скульптуре выделяются работы Р. *Стийовича*, отмеченные мягкими стилизованными обобщёнными формами.

М. Милунович. «Натюрморт».

После провозглашения народной власти (1945) композиции на темы народно-освободительной борьбы, выразительные пейзажи создают П. Лубарда, М. Милунович, А. Прийич (A. Prijić, p. 1920), В. Лекович (V. Leković, p. 1910), Г. Беркулян (G. Berkuljan, p. 1923), памятники героям освободительной борьбы — Л. Томанович (L. Tomanović, p. 1909). С нач. 1950-х гг. усиливается интерес к формально-пластическим исканиям. Красочное экспрессивное начало нарастает в исполненных динамики композициях на темы национальной истории П. Лубарды. В конце 1960-х— нач. 70-х гг. черты сюрреализма проявляются в композициях М. Булаича (M. Bulaić, p. 1926), Б. Одаловича (B. Odalović, p. 1935), в городских пейзажах В. Станича (V. Stanić, p. 1924), сценах из жизни комедиантов М. Кусовача (M. Kusovac, p. 1939). К абстрактному экспрессионизму тяготеет Н. Вуйошевич (N. Vujošević, p. 1929), работы которого отличаются фактурными эффектами. Отдельные мотивы родной природы трактует в абстрактно-символистическом духе А. Прийич. Традиции реализма сохраняются в портретах скульпторов М. Божовича (M. Božović, p. 1934) и Д. Джуровича (D. Đurović, p. 1923). Красочные, свежие по живописи натюрморты и жанровые сцены в духе национальных художественных традиций 1930-х гг. создают Ф. Янкович (F. Janković, p. 1935), В. Татар (V. Tatar, p. 1933) и К. Вуйович-Тошич (K. Vujović-Tošić, p. 1930).

Д. Джурович. «Женский портрет». Дерево.

Д. Правилович. «Хиппи».

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

Народное искусство Ч., восходившее к древним традициям и впитавшее центральноевропейские, восточные (гл. обр. турецкие) и византийские влияния, к настоящему времени пришло в упадок. Среди народных художественных ремёсел наибольшее развитие получили ковроткачество и керамическое производство. Ворсовые и безворсовые ковры типа килимов, ткавшиеся первоначально на шерстяной, позже на хлопчатобумажной основе, украшались преимущественно растительными (букеты, листья, побеги), реже геометрическими узорами. В ткачестве мусульман применялись яркие и звучные краски, в ткачестве православного населения — мягкие, приглушённые тона. Керамические изделия близки к распространённым в *Сербии* и *Хорватии* (см.). Преобладают простые по форме горшки для выпечки теста и сушки зерна из неполивной глины

(серо-бурые и чёрные, «задымлённые»). На их внутренней поверхности часто помещается рельефное изображение креста. Обработка металла и дерева развита слабо.

Лит.: Алешина Л. С., Яворская Н. В., Искусство Югославии. Очерки, М., 1966; Белоусов В. Н., Современная архитектура Югославии, М., 1973; L'art byzantin chez les slaves, ed. par G. Millet, v. 1, P., 1930; Петковић В. Р., Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд, 1950; Deroko A., Srednjevekovni gradovi u Srbiji, Crnoj Gori i Makedoniji, Beograd, 1950; «Споменик. Српска Академија наука», 1953, књ. 103; 1956, књ. 105; Millet G., Frolow A., La peinture du Moyen âge en Yougoslavie, fasc. 1—3, P., 1954—64; Томић Г., Бококоторска иконописна школа XVII—XIX века, Београд, 1957; Deroko A., Avec les maîtres d'autrefois. Monastères médiévaux en Serbie, Macédoine, Monténégro, [Beograd, 1967]; Protić M. B., Savremenici, v. 1—2, Beograd, 1956—64; Čelebonović A., Savremeno slikarstvo v Jugoslaviji. [Album], [Beograd], 1965; Протић М. Б., Српско сликарство XX века, књ. 1—2, Београд, 1970.

См. также лит. при ст. *Югославия*.

ГОРОДА. АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

БАР (Bar) — г. на Адриатич. побережье. Впервые упоминается в конце 9 в. С 1183 в составе гос-ва Неманичей (см. *Сербия*), с 1443 во владениях Венеции, с 1571 — Османской империи. Освобождён черногорскими войсками в 1878. Расцвет — в 13—14 вв. Застройке г. свойственны романско-готич., ренессансные и вост. черты. Состоит из «Старого Б.» и Б. («Нового Б.»). **«Старый Б.»** (ныне в руинах) расположен в 4 *км* от Барского залива, у подножия горы Румие: остатки кам. укреплений, треуг. в плане, с воротами (11 в.), крепости и гор. укреплений с бастионами (15—16 вв.), собора св. Джорджа (13 в., построен на месте церкви 9—11 вв.; 3-нефная базилика), церкви (11—12 вв.), включённой в бастион (15—16 вв.), готич. церквей св. Венеранда (конец 14 в. — 15 в.) и св. Катарины (14 в.; построена над перекрытой сводом улицей), епископского дворца (завершён в 15—16 вв.; в интерьере — остатки стенных росписей), акведука (16—17 вв.), тур. бани (17—18 вв.). **«Новый Б.»** (развивается с 1878) расположен в 4 *км* от «Старого Б.», у подножия горного хребта, вдоль Барского залива. Дворец Топлицы (2-я пол. 19 в., эклектика). В 1952 начаты работы по реконструкции Б.

Лит.: Бошковић Ђ., Проучавање Старог Бара, «Зборник заштите споменика културе», Београд, 1952, књ. 2—3; его же, Истраживачки, археолошки и конзерваторски радови у Старом Бару 1951—1955 године, там же, 1956, књ. 6—7.

БУ́ДВА (Budva) — г. на Адриатич. побережье. Первоначально — иллирийское поселение. В 4 в. до н. э. упоминается под греч. назв. Бутоэ (Βουθόη). С 168 до н. э. во владениях Рима (под назв. Бутуа, Butua). В раннеср.-век. период принадлежал Византии. Разрушен сарацинами в 847 и 867. С 1183 во владениях гос-ва Неманичей (см. *Сербия*). В 13—14 вв. обладал автономией, г. с 1371. В 886—1830 резиденция епископа. В 1442—1797 принадлежал Венеции, в 1814—1918 — Австро-Венгрии. Ст. часть г. — с узкими и кривыми ул., 2-этажными кам. домами и маленькими площадями. Сохранились остатки гор. стен (конец 15 в., обновлены в 1639), собор Иоанна Крестителя (8—9 вв., позже перестроен; в интерьере — итало-критские иконы, картины венец. художников 15—16 вв.). Остатки мон. и ц. Богородицы (12 в.). Т. н. Новый собор Санта-Мария ин Пунта (1418, Ф. Перутти; сооружён на месте церкви 9 в.), ц. св. Троицы (1804), отель «Авала» (1930-е гг.). С 1960-х гг. ведётся реконстр. Б., сооружены новые жилые дома, отели (отель «Славия», М. Короля). Пам. С. Митрову Любише (скульптор Л. Долинар, см. *Словения*).

Гор. музей.

На терр. Б. и в его окр.— остатки многочисл. греч. и греко-рим. некрополей с пам. скульптуры и декор.-прикл. иск-ва 3—2 вв. до н. э.

Лит.: Луковић Н., Бока которска, Цетиње, 1951.

КО́ТОР (Kotor) — г. на Адриатич. побережье, в р-не Боки Которской. Расположен на Ю.-В. Которского залива, у подножия хребта Ловчен. Совр. назв. г. происходит от др.-греч. поселения Акурион (Ἀκούριον). В рим. эпоху наз. Акрувиум (Acruvium), в ср.-век. период — Декадарон, Катарум, Катера (Decadaron, Catarum, Catera; итал. Каттаро, Cattaro). В раннесредневек. период принадлежал Византии. В 7 в. был, вероятно, разрушен славянами. В 12—14 вв. обладал автономией, был гл. портом Сербского королевства, крупным торговым и культурным центром. В 1420—1797 принадлежал Венеции, в 1797—1806 и в 1814 — 1918 — Австр. монархии. В 1941—44 был оккупирован Италией. Освобождён Нар.-освободит. армией Югославии (1945). Ст. часть г., треуг. в плане, была окружена кам. стенами (1420 — 18 в.), соединёнными с крепостью св. Ивана: остатки гор. укреплений с воротами (в том числе Северные— 1540, Южные — сер. 16 в., Морские— 1555 — 18 в.). **Собор св. Трипуна** (3-нефная романская базилика; сооружён в 1116 на месте древней церкви-ротонды; колокольни зап. фасада перестроены в 17—18 вв.; гал. между башнями и розетта — 1674, П. Павлович; в интерьере — киворий, мр., 1362, ренессансное надгробие Бисанти, 1-я пол. 16 в.), романские церкви св. Луки (1195), св. Павла (1266) и гор. церковь (1221; первоначально однонефная постройка, расширена в 15 в.; колокольня — 1771; капелла св. Ивана, 1434), готические церкви св. Венеранда и св. Катарины (обе — 14—15 вв.), церковь св. Миховила (14 в., стенные росписи) с лапидарием (антич. и раннеср.-век. скульптура), мон. и ц. св. Клары (14—17 вв., позже перестраивалась; в интерьере — барочный алтарь, 18 в.), дворцы в стилях поздней готики, ренессанса (Драго, Пима, конец 16 в., Бисанти, 15—17 вв.) и барокко (Гргурина, 18 в., Бескуча, 1776). Нар. театр (перестроен из воен. больницы; 1769), епископская ц. св. Николы (1910, Ч. Ивекович; неовизант. стиль; построена на месте доминиканской ц. св. Николы, 1545, разрушенной землетрясением в 1896). За чертой старого г.— застройка 19—20 вв. (набережная реконстр. в 19 в.). Жилые дома и адм. здание (1950—70-е гг.). Пам. павшим борцам и жертвам фашизма (1954, скульптор Л. Томанович). В предместье Шкаляра — остатки ц. св. Дуяма (12 в.).

Близ К.— г. Доброта (Dobrota, рим. Дебрата, Дебратум, Debratha, Debrathum). В ср.-век. период упоминается ок. 1283. С 1351 в составе К., с 1704 самостоят. гор. община: церкви св. Ильи (упоминается ок. 1430), Госпа од врта (15 в., в интерьере — станковая композиция Т. Коколи), св. Матии (1670; в интерьере — работы венец. художников 15—18 вв., в т. ч. Джованни Беллини, см. *Италия*); ц. св. Стасия (1773; в интерьере — венец. и флорент. иконы 16—17 вв.), дворцы Трипковича (18 в.) и Ивановича (18 в.) — все в стиле барокко.

Лит.: Fisković C., O umjetničkim spomenicima grada Kotora, «Spomenik. Srpska akademija nauka», 1953, кн. 103; Кораћ В., Споменици средњовековне архитектуре у Боки Которској, там же; Мијовић П., Acruvium — Декатеа — Котор у светлу нових археолошких открића, «Старинар», 1965, кн. 13—14.

МО́РАЧА (Моrаča) — мон. близ г. Колашин. Сооружён в 1251—52 князем Стефаном Неманей. Ц. Успения Богородицы (1251—52, обновлена в 1574) — однонефная постройка школы Рашки (см. *Сербия*); на зап. фасаде — фрески (1616, мастер Дж. *Митрофанович*); в интерьере — фрески (13 в., 16 в.— нач. 17 в.), резной иконостас (дер., 1596—1617).

Лит.: Okunev N. L., Монастырь Морача в Черногории, «Byzantinoslavica», roč. 8, 1939—46, с. 109—44; Петковић В., Фреске XIII в. у манастиру Морачи, «Vjesnik Hrvatskog archeološkog društva», 1928; Дероко А., Морача, «Старинар», 1932, 3 сер., 7; Mesesnel F., Manastir Morača i njegove ikone, «Narodna Starina», 1932, 28; Skovran-Vukčević A., Freske XIII veka u manastiru Morači, «Zbornik radova Vizantološkog instituta SAN», 1958, t. 5.

ПЕРАСТ (Perast) — г. в Боке Которской. Расположен на побережье Рисанского залива, напротив пролива Вериге, на склоне горы Ильино-Брдо (выс. 873 *м*). Под назв. П. впервые упоминается в 1326. До конца 16 в. принадлежал *Котору*, затем стал самостоят. гор. общиной. Ц. св. Николы (15—17 вв., обновлена в 1898; в ризнице — богатое собрание ср.-век. декор.-прикл. иск-ва), мон. францисканцев (осн. в 1574) с ц. св. Антуна. Дворцы в стилях позднего ренессанса (Башича, на фасаде — рельеф «Благовещение», 1507; Висковича, 1687; Буйовича, завершён в 1693, Дж. Фонта) и барокко (Баловича, 18 в.; Змаевича — т. н. епископский, 18 в., в интерьере — остатки фресок Т. Коколи). На холме над г.— венец. крепость (17 в.) и ц. св. Аны.

Гор. м. (во дворце Буйовича).

Близ П.— остров с ц. Госпа од Шкрпела (начата в 1630, расширена и перекрыта куполом в 1720—25; в интерьере — скульпт. алтарь, 1796, алтарный образ «Богоматерь», живописец Л. М. *Добричевич*, 68 картин работы Т. Коколи; между поясами живописи на стенах — 2500 серебряных плиток с изображением сцен из жизни П.).

ПРЧАНЬ (Prčanj) — г. в Боке Которской, на З. Которского залива. Расположен вдоль побережья, у подножия горы Врмац (768 *м*). Как морское поселение существует с конца 16 в. Имеет нерегул. планировку, узкие кривые ул., гор. застройку в духе ренессанса и барокко. Церкви: св. Ивана (13 в.), св. Аны (ок. 1400, готика), св. Томы (ныне в руинах; впервые упоминается в 1346, сооружена на остатках раннехристианской постройки 4 в.). Дом Буча («Трёх сестёр»; 15 в., готика), дворцы Бескуча и Луковича — оба 18 в. Церкви Госпа од Кармена (1600), св. Антуна (конец 17 в.) и св. Николы (1735) с мон. францисканцев — все барокко. Ц. Рождества Богородицы (1790—1909, план арх. Б. Маккаруцци, неоренессанс; на гл. алтаре — скульптура Дж. М. Морлайтера, 1746; в церкви — богатое собр. работ венец. и югосл. художников 16—20 вв.).

Лит.: Luković N., Prčanj, Kotor, 1937.

РИ́САН (Risan) — г. в Боке Которской, в Рисанском заливе. Как иллирийское поселение впервые упоминается в 229 до н. э. В рим. эпоху — Юлиум-Ризиниум (Iulium Risinium), с 297 в составе рим. провинции Далмация. С 10 в. во владении местных князей. В ср.-век. период наз. Риссена (Rissena, 1149). С 1451 во владениях Дубровницкой республики (см. *Хорватия*). В 1539—1687 под властью Османской империи. Остатки антич. г. частично ушли под воду. Археологич. раскопками (с конца 19 в.) открыты фрагменты циклопич. кладки стен, остатки рим. храмов с арх. фрагментами (2 в.), саркофаги, бр. статуэтки, скульпт. портреты. Крепости Гркавац и Леденице (16—17 вв.), церкви св. Петра и Павла (1601, позже обновлена) и архангела Михаила (1767).

Титоград. Вид центра города.

ТИ́ТОГРАД (Titograd, до 1952 — Подгорица, Podgorica) — столица Ч. с 1945. Расположен в Скадарской озёрной котловине, при впадении р. Рибница в р. Морача. В рим. эпоху поселение Бирзиминиум (Birziminium, Burzumon). В ранний ср.-век. период наз. Рибница (с 1326 — Подгорица). В 1180-х гг.— 1360 в составе гос-ва Неманичей (см. *Сербия*), в 14 в.— нач. 15 в. под властью местных князей. В сер. 15 в.—один из центров княжества Зета. В конце 15 в.— 1878 под властью Османской империи. В 1914—18 оккупирован Австро-Венгрией, в 1941—1944 — Италией. Освобождён Нар.-освободит. армией Югославии (1945). Остатки тур. крепости (1474—77; сооружена на месте крепости сер. 15 в.) и располож. близ неё г. Подгорица (жилые дома 17—19 вв.). Построенный в конце 19 — нач. 20 вв. на берегу р. Рибница новый г. Подгорица, регулярный по планировке, разрушен во время 2-й мировой войны. С 1950-х гг. сооружаются совр., регул. по планировке жилые кварталы с обществ. зданиями (больничный комплекс, 1961, З. Думенгич; гостиница «Подгорица», 1960-е гг., С. Радевич; универмаг «Беко», Б. Миич).

Близ Т.— руины антич. г. Доклея (совр. Дукля, Duklja) с остатками форума, храмов, терм и вилл; ц. св. Джорджа (нач. 12 в.; в интерьере — фрески конца 16 — нач. 17 вв.).

У́ЛЬЦИНЬ (Ulcinj) — г. на Ю. Адриатич. побережья, к Ю.-В. от *Бара*. Расположен между горами Биела-Гора (289 *м*) и Пинеша (108 *м*). По легенде, основан выходцами из Колхиды. В античную эпоху наз. Колхиниум (Colchinium). Принадлежал иллирийцам, со 2 в.— Риму. В 4 в. перешёл к Византии. В 11 в. в составе княжества Зеты, с 1183— гос-ва Неманичей (см. *Сербия*). С 1396 во владении черногорских князей. В 1420—1571 под властью Венеции, в 1571—1880 — Османской империи. С 1918 в составе Королевства сербов, хорватов и словенцев. **«Старый У.»** (известен с 13 в., с 1878 — в руинах) расположен на склоне Биела-Горы; узкие кривые ул., руины церквей 13—14 вв., дворца с мозаикой и подземным ходом к морю, церкви 14 в. с остатками фресок. **«Новый У.»** расположен амфитеатром у побережья, под ст. частью г. Сохранил вост. характер; остатки тур. укреплений, мечетей, базара, колодец Синан-паши, дворец Исмаила-паши и др. С 1960-х гг. ведётся реконстр. У., сооружены отели, кемпинги, туристич. центр (1962—65, М. Злокович).

Лит.: Ровинский П. А., В новых владениях Черногории. Бар и Ульцын, «Русская мысль», 1883, кн. 7.

ХЕ́РЦЕГНОВИ (Hercegnovi) — г. на вост. побережье Херцегновского залива, в Боке Которской. Расположен амфитеатром на юж. склоне г. Добростице (1570 *м*). Вырос на месте г. Свети-Стефан (Sveti Stefan; осн. в 14 в.).

В ср.-век. период крупный торг. и культурный центр, соперничавший с Дубровником (см. *Хорватия*). В 15 в. в составе княжества Хум. В конце 15 в.— 17 в. попеременно принадлежал Османской империи и Венеции. С 1797 во владениях Австрийской монархии. Ст. часть г., окружённая стенами, со стороны моря была защищена крепостью Форте-Маре (15—17 вв.), а со стороны побережья — крепостью Верхний град. Дворец Й. Буровича (ранее Башича; завершён в конце 17 в.), церкви св. Еролима (сооружена на месте древней церкви; 1856) и св. Архангела Михаила (1900, неовизант. стиль). Ст. часть г. связана с **«Новым г.»** проходом под креп. башней 15 в. «Новый г.» расположен террасами на склоне горы; церкви св. Антуна с мон. францисканцев (1687) и св. Франье с б. мон. капуцинов (1688). Гор. община и Гор. музей (19 в.). Комплекс отелей (1963, Д. Катарина, П. Милорад). К В. от Х.— зона парков.

Близ Х.— мон. Савина (ц. св. Савы, 13 в.; Старая ц., 17 в.; Новая ц., 1777—99, Н. Форетич, в интерьере — иконостас, 1797, живописец С. Лазович, в б-ке — собрание рукописных книг, в ризнице — богатое собрание пам. декор.-прикл. иск-ва 15—19 вв., иконы черногорских мастеров).

Лит.: Поповић Т. К., Херцег-Нови, књ. 1. 1382—1791, Херцег-Нови, 1924.

ЦЕ́ТИНЕ (Cetinje) — г., древняя столица Ч. Расположен в р-не горной цепи Ловчен на выс. 672 *м*. Мон. (б. резиденция митрополита; 1484—85, позже разрушен и восстановлен) с т. н. Бильярдой (б. укрепл. резиденция князей Ч.; 1838, классицизм). Б. Княжий двор (ныне Историч. м.; 19 в.). К С.-В. от него, на терр. парка,— т. н. Зетский дом (б. Скупщина, театр и читальня; 1884, эклектика). Гостиница «Гранд» (1866), т. н. Данилов двор (1894—95). Отель «Парк» (1967). Пам. Б. Вуковичу (скульптор Р. *Стийович*).

Художеств. гал., осн. в 1950: югосл. изобразит. иск-во. **Нар. м.,** осн. в 1950: пам. истории, археологии и этнографии.

Лит.: Pavlović M. S., Guide de Cettigné, Marseille, 1901; Popović L., Cetinje. Zbornik Cetinje i Crna Gora, Beograd, 1927; Ђурић V., Umjetnička galerija, Cetinje, 1959.

ХУДОЖНИКИ

ДИМИ́ТРИЕВИЧИ-РАФАЙЛОВИЧИ (Dimitrijević-Rafailović) — семья живописцев, представителей бококоторской школы живописи конца 17—19 вв. Работали в Ч. и Юж. Герцеговине. По имени родоначальника семьи наз. Димитриевичи, по имени его сына — Рафаиловичи: 1) Димитрие (р. ок. 1660, Рисан). Работал в духе поздневизант. иск-ва. Произв.: икона «Деисус» в ц. св. Луки в Которе (1689), алтарный образ в церкви мон. Морача (1713), фрески в ц. св. Николы в Пелинове (1717—18) и ц. св. Петки в с. Мркове на п-ове Луштице. 2) Гаврило (конец 17 в., Рисан—1-я пол. 18 в.) — сын Димитрие. Произв.: икона «Успение» (1713) в церкви мон. Морача, украш. резьбой по дер. с орнаментом и фигурами святых. 3) Рафаило (р. ок. 1700, Рисан) — сын Димитрие. Произв.: иконостасы в ц. Богоматери близ Будвы (1747), ц. св. Георгия в Лешевиче (1752), икона «Успение» (1756) в мон. Савина близ Херцегнови. 4) Петар, сын Рафаило. Произв.: иконостас в ц. св. Стефана в Грбальске-Врановице (1770), в мон. Бане под Рисаном (1745). 5) Василие [Рисан(?) — Належичи, Грбаль] — сын Рафаило. Испытал воздействие иск-ва барокко. Произв.: иконостасы мон. Брчел в Црминице (1782), ц. св. Йована в с. Граджине под Риека-Црноевича (1785) и ц. св. Томы в Кутиме под Херцегнови (1799).

Лит.: Томић Г., Бококоторска иконописна школа XVII — XIX век, Београд, 1957.

ДОБРИЧЕ́ВИЧ (Ловро Маринов Добричевич, Lovro Marinov Dobričević) — живописец 15 в. Работал на о-ве Млет, в Которе и Дубровнике (см. *Хорватия*), где имел мастерскую. Произв.: полиптих алтаря ц. мон. доминиканцев в Дубровнике (1448); иконы «Рождество Христа» и «Поклонение волхвов» в ц. св. Петра в Дубровнике (1459); полиптих центр. алтаря ц. Богородицы на Данчах в Дубровнике (1465). Эволюционировал от готики к ренессансу.

Лит.: Karaman Lj., Umjetnost u Dalmaciji, XV u XVI vijek, Zagreb, 1933, с. 161—62; Fisković C., Nekoliko podatka o starim dubrovačkim slikarima, «Prilozi», Dalmacija, 1956, № 10.

ЛУБА́РДА (Lubarda), Петар (27.VII.1907, Любстин — 13.II.1974, Белград) — живописец. В 1925 посещал художеств. школу в Белграде. С 1926 работал в Париже, краткое время обучался в Школе изящных иск-в. В 1932—40 и с 1951 жил в Белграде, в 1946—1950 — в Цетине. Произв.: «Церковь св. Влаха в Дубровнике» (1937), «В окрестностях Цетине» (1949), «Черногорское село» (1949), «Холм над Котором» (1951) — все в Художеств. гал., Цетине; «Албанец» (1936), «Продавец апельсинов» (1936), «Гусляр» (1952), «Косовская битва» (1953), «Борьба коней» (1953), «Мотив из Боки» (1960) — все в М. совр. иск-ва, Белград.

Лит.: Петар Лубарда. Изложба. [Каталог], Београд, 1969.

МИЛУ́НОВИЧ (Milunović), Мило (6.VIII.1897, Цетине — 25.V.1967, Белград) — живописец. Уч. в мастерской А. Джакометти во Флоренции (1912). В 1919—1922 и 1926—32 работал в Париже. В 1922—26 и с 1932 жил в Белграде, Боке Которской и Загребе, в 1947—1949 — в Цетине. С 1937 проф. АХ в Белграде. Произв.: «Натюрморт» и «Одалиска» (1932) — оба в Нар. м., Белград; «Натюрморт с сосудом» (Мемор. собр. П. Белянского, Нови-Сад), «Пейзаж» (Художеств. гал., Цетине); «Птицы в клетке» (1958), «Приморский мотив» (1961), «Натюрморт» — все в М. совр. иск-ва, Белград.

Лит.: Выставка произведений художника Мило Милуновича. [Каталог], М., 1960.

МИТРОФА́НОВИЧ (Митрофановић), Джордже — живописец нач. 17 в. Был монахом мон. Хилиандарию (Хиландар) на г. Афон (см. *Греция* Новая). Работал в Черногории, Герцеговине и в мон. Хиландар. Произв.— назв. в ст. *Морача*, а также: расписные царские врата (1615—16, Музей мон. Хиландар, Афон); фрески в монастырях Завал (1618—19) и Добричево — в Герцеговине; иконы ц. св. Трифона (1620—21), росписи трапезной (1621) — в мон. Хиландар. Работал в поздневизант. традициях, испытал воздействие рус. иконописи.

Лит.: Радојчић С., Мајстори старог српског сликарства, Београд, 1955; его же, Уметнички споменици манастира Хиландара, «Зборник радова. Српска академија наука», 1955, књ. 44; Петковић С., Руски утицај на српско сликарство XVI и XVII века, «Старинар», 1961, књ. 12.

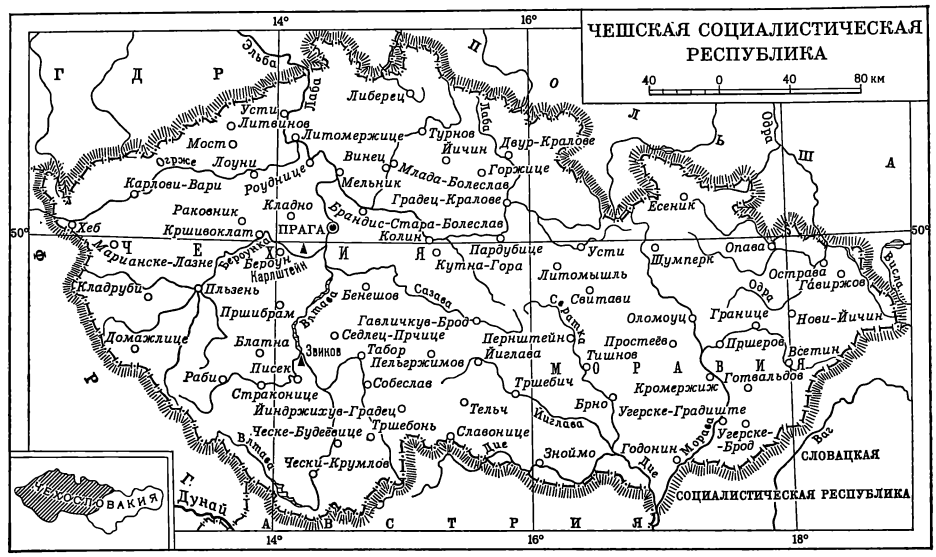
СТИЙО́ВИЧ (Stijović), Ристо (р. 20.X.1894, Подгорица) — скульптор. До 1914 уч. в художеств. школе в Белграде. В 1916—17 посещал Школу изящных иск-в в Марселе, в 1918 — Школу изящных иск-в в Париже. Испытал влияние Э. А. Бурделя, Ш. Деспьо и Ф. Помпона (все — см. *Франция*). Произв.— назв. в ст. *Цетине*, а также: пам. Ф. д'Эспери в Белграде; станковые композиции «Индийская танцовщица», «Кариатида» (Мемор. собр. П. Белянского, Нови-Сад), «Сидящая женщина» (Центр. совет профсоюзов, Белград) — все дер.; портреты С. Обрадовича, Л. Бакотича — оба бр.; «Петух поёт», «Орёл», «Сова» (кам., бр., дер.).

Лит.: Vasić P., Skulptura R. Stijovića, «Politika», 1964, 8. V.

Авторы: В. Н. Белоусов (арх-ра 19—20 вв.), Т. С. Голенко (арх-ра 9—18 вв., изобразит. и нар. иск-во). Консультант Л. С. Алёшина.

ЧЕХИЯ

(ЧЕШСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА. ЧСР. ČECHY. ČESKÁ SOCIALISTICKÁ REPUBLIKA, ČSR)



Чехия, одна из республик Чехословацкой Социалистической Республики (см. *Чехословакия*), расположена в центре Европы, гл. обр. на территории Чешского горного массива и его юго-восточной части — Чешско-Моравской возвышенности. Граничит на З. с ГДР и ФРГ, на Ю. с Австрией, на С. и С.-В. с Польшей, на В. со Словакией. Состоит из исторических областей: Чехии и Моравии (долина р. Морава и прилегающие к ней районы). Находящаяся на важных путях, связывающих страны Зап., Вост., Юж. Европы и Ближнего Востока, Ч. с древних времён была районом, где сходились и перекрещивались различные культурные влияния и возникали многообразные художественные традиции. На территории Ч. сохранились палеолитическая скульптура, богатая и разнообразная по формам керамика и ювелирное искусство эпох неолита и бронзы, памятники *гальштатского искусства* (см.), художественные изделия *кельтов*, древних *германцев* и *славян* (см.). Заселившие Ч. в 5—6 вв. н. э. славянские племена вели борьбу против натиска германцев и аваров. В 7 в. Ч. вошла в государственное объединение славян — Само, в 9 в.— нач. 10 в.— в состав Великоморавской державы. Культура Великой Моравии, впитавшая достижения современной ей европейской цивилизации, стала одной из важных основ, на базе которой развивалось раннесредневековое искусство Чешского княжества (с 1198 — королевства). С укреплением в конце 13 — 1-й пол. 14 вв. феодальной монархии в Ч. наступил период яркого расцвета средневекового искусства. Столица Ч. — Прага стала одним из крупнейших культурных и художественных центров Европы. Воздействие чешского готического искусства распространилось на ряд центральноевропейских стран. Усиление в конце 14— нач. 15 вв. гнёта феодальной аристократии (значительную часть которой составляли выходцы из Германии) вызвало мощное национально-освободительное антикатолическое движение гуситов, воздействие которого проявлялось и в искусстве. После подавления гуситского движения и перехода Ч. во владения Габсбургов (1526) значительная часть чешского населения была вынуждена покинуть страну. Началось наступление феодально-католической реакции, усилившееся после поражения антигабсбургского Чешского восстания 1618—20. В 16—17 вв. искусство Ч. вошло в орбиту австрийского художественного влияния. При дворах австрийских правителей в Праге работали итальянские, австрийские и нидерландские архитекторы и художники. В условиях непрекращающихся антигабсбургских народных восстаний в 17—18 вв. шёл процесс сложения национального направления в искусстве, выделились крупные национальные мастера. Борьба за создание национальной культуры усилилась в конце 18 — нач. 19 вв., в эпоху разложения феодального строя и сложения капиталистического уклада. Движение «бу-

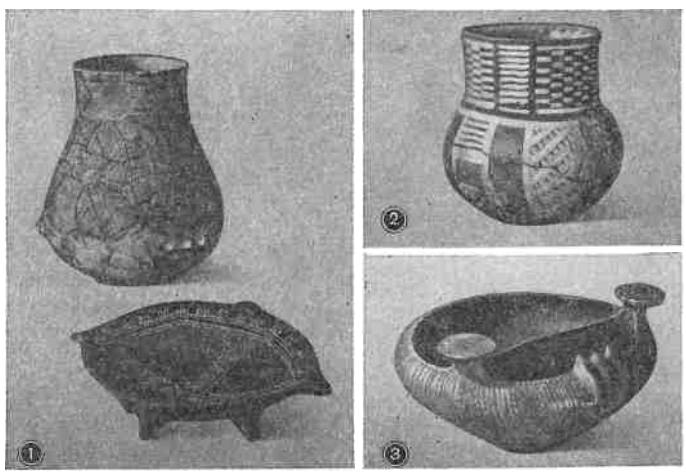
дителей» способствовало формированию национального самосознания народа. Эпоха т. н. Чешского возрождения (конец 18 — 1-я пол. 19 вв.) оказала определяющее влияние на развитие искусства 19 в., в котором ведущую роль играло национально-демократическое направление. Его традиции сохранялись и в искусстве 20 в. Образование независимого буржуазного государства Чехословакия (1918) явилось стимулом для нового яркого расцвета чешской художественной культуры. На формирование творческого сознания художников в 1920—30-х гг. оказали огромное влияние Великая Октябрьская социалистическая революция 1917, кратковременное существование Венгерской и Словацкой советских республик (1919). В условиях буржуазного государства развитие художественной культуры протекало противоречиво. Прогрессивное национальное направление в искусстве складывалось в процессе творческого освоения и преодоления приёмов модернистских течений европейского искусства. В период наступления фашизма в 1930-х гг. в едином антифашистском строю объединились художники различных творческих взглядов и направлений. Антифашистское течение в искусстве Ч., отличавшееся активным боевым характером, сохраняло важное значение и в период фашистской оккупации (1938—45). После освобождения страны (1945) и установления народно-демократического строя получили дальнейшее развитие лучшие традиции демократической национальной культуры.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ПЕРИОДА

Древнейшие художественные памятники на территории Ч. относятся к эпохе палеолита. Здесь обнаружены одни из крупнейших в Центральной Европе палеолитические стоянки Пршедмости (Předmostí) близ Пршерова (Přerov), Дольни-Вестонице (Dolní Věstonice, Юж. Моравия), Павлов (Pavlov) близ Микулова (Mikulov), состоявшие из овальных и круглых в плане полуземляных жилищ, ограждённых камнями или земляным валом. Наряду с ожерельями, раскрашенными сланцевыми плитками на поселениях найдены оленьи рога и кости мамонтов, украшенные гравированным орнаментом, каменные и костяные фигурки женщин и зверей. Женские статуэтки связаны с культом женщин-прародительниц (т. н. Венера из Дольни-Вестонице, 27-е тысячел. до н. э., Моравский музей, Брно). В мелкой пластике и гравировке по кости преобладают условные геометризованные формы, близкие к первобытному искусству Юго-Вост. Европы. На стоянке Дольни-Вестонице обнаружена и самая древняя в мире керамика — обожжённые глиняные фигурки животных и людей.

Т. н. Венера из Дольни-Вестонице. 27-е тысячелетие до н. э. Моравский музей, Брно.

Керамика эпохи неолита. 1. Сосуды с «накольчатым» узором. Из окрестностей Кладно и Литомержице. Культура линейно-ленточной керамики. 2-я половина 3-го тысячелетия до н. э. 2. Сосуд из окрестностей Зноймо. Культура моравско-словацкой расписной керамики. 2-я половина 3-го тысячелетия до н. э. 3. Керамический сосуд с внутренними перегородками. Из Штурово. Культура каннелированной керамики. 2-я половина 3-го тысячелетия до н. э.



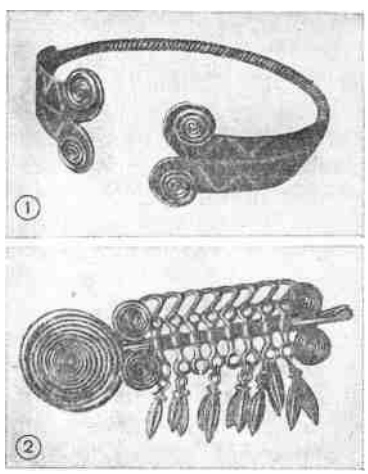
С 5-го тысячелетия до н. э. в Ч. появилась культура т. н. линейно-ленточной керамики. Среди наиболее крупных поселений этой культуры — Билани (Bylany) близ *Кутна-Горы*, где раскопано 105 больших жилых построек столбовой конструкции (до 45 *м* в длину). Однокамерные жилища, обычно окружённые хозяйственными постройками, позже сменились многокомнатными. Найденные на поселениях этой культуры серые и чёрные сосуды (сферической или полусферической формы) с тщательно лощёной поверхностью, украшенной гравированным линейным орнаментом в виде меандра и спирали, близки ранненеолитическим памятникам *Венгрии*, *Румынии*, *Сербии* и *Хорватии* (см.). На поздних стадиях развития т. н. линейно-ленточной керамики по-

Женская статуэтка. Из Глубоке-Машувки близ Зноймо. Культура моравско-словацкой расписной керамики. Глина. 2-я половина 3-го тысячелетия до н. э. Частное собрание.

являются сосуды с «накольчатым» геометрическим узором. Одновременно (2-я пол. 3-го тысячел. до н. э.) на территории Ч. формируются местные варианты центральноевропейской лендьельской культуры — т. н. культура моравско-словацкой расписной керамики и иордансмюльская культура. Поселения этого времени располагались на склонах возвышенностей и иногда окружались рвами. Прямоугольные в плане дома столбовой конструкции имели двускатную крышу (модель жилища из поселения Стржелице, Střelice, близ г. Зноймо, Znojmo). Среди керамических изделий наряду с кувшинами, массивными кубками и сосудами в форме ноги встречаются антропо- и зооморфные сосуды, глиняные статуэтки женщин с утяжелённой нижней частью туловища, близкие к распространённым на юго-востоке Европы. Параллельно с лендьельской культурой в 3-м тысячел. до н. э. существовала баденская культура, или культура каннелированной керамики. Для неё характерны укреплённые поселения на вершинах холмов или речных террасах, глиняные миски с внутренними перегородками, черпаки, сосуды с ручками выше горла. Встречаются и бутылеобразные сосуды. Декоративное убранство сосудов состоит из «каннелюр» или заполненных точками орнаментальных лент.

На рубеже неолита и бронзового века важную роль играла культура шаровидных амфор, сочетавшая в себе черты северных и южных европейских археологических культур (подкурганные захоронения в каменных ящиках; небольшие дома столбовой конструкции со стенами, обмазанными глиной; округлые сосуды с цилиндрической шейкой и со штампованным или резным орнаментом в виде ромбов, треугольников и зигзагов или оттисков шнура). Её сменила культура боевых топоров, или культура шнуровой керамики, получившая распространение на обширных пространствах Европы в конце 3-го — нач. 2-го тысячел. до н. э. Её местный вариант на территории Ч. близок к памятникам Саксонии и Тюрингии (ГДР) и обнаруживает связь с культурой шаровидных амфор. Для керамики этой культуры характерны оттиски шнура, а также «висящие» треугольники на плечах сосудов. На поздней стадии развития культуры сосуды украшаются «ёлочным» узором. В нач. 2-го тысячел. до н. э. в Ч. появляется культура колоколовидных кубков, распространённая также в Зап. и Центр. Европе. Её название определяют небольшие сосуды в виде опрокинутого колокола. На лощёном ангобе сосудов рядами располагается нарядный штампованный орнамент в виде округлых и четырёхугольных точек, разделённых перегородками. Культура колоколовидных кубков сыграла важную роль в формировании самой древней в Европе культуры бронзового века — унетицкой культуры (от поселения Унетице, Únětice, близ *Праги*). Для раннего этапа культуры (1800—1550 до н. э.) характерны кувшины, амфоры, миски на ножках, иногда украшенные резным (зигзагообразным и бахромчатым) орнаментом или налепами. К её позднему этапу (1550—1500) относятся поселения, состоявшие из жилищ столбовой конструкции и полуземлянок. Они обычно располагались на возвышенностях и иногда окружались деревянными оградами и валами. Керамика хорошо обожжена и отполирована, но чаще всего не орнаментирована. Встречаются также бронзовые браслеты из проволоки или в виде манжет, кольца, шейные гривны.

В конце эпохи бронзы (нач. 1-го тысячел. до н. э.) в Ч. появляется лужицкая культура (см. *Польша*), которую многие исследователи связывают с отдалёнными предками славян. Она представляет собой одно из ответвлений обще-

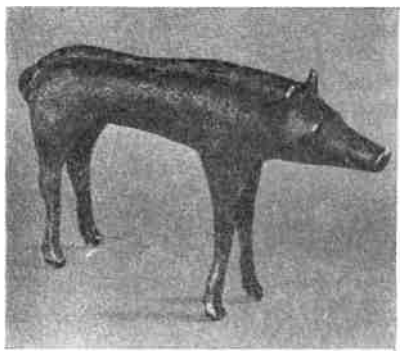


Ювелирные изделия конца эпохи бронзы и начала железного века. 1. Диадема с декором в виде спиралей. Культура полей погребений. Бронза. Начало 1-го тысячелетия до н. э. 2. Фибула с подвесками. Из окрестностей Йичина. Лужицкая культура. Бронза. Начало 1-го тысячелетия до н. э.

Бронзовый сосуд из окрестностей Колина. Силезско-платеницкая культура. Около 900—800 до н. э.

европейской культуры полей погребений, или полей погребальных урн. На территории Ч. для неё характерны одноручные чаши, горшки, кувшины, украшенные желобчатыми орнаментами, височные кольца, браслеты в виде спирали или с несомкнутыми кольцами, перстни, стеклянные бусы и др. В ряде могильников обнаружены золотые сосуды и декоративные украшения, а также полуфабрикаты в виде свёрнутой золотой проволоки. Наряду с лужицкой культурой в Ч. и Моравии в конце 12 в. — 8 в. до н. э. были распространены и родственные ей местные культуры — велатицкая, кновизская и милавечская. Поселения кновизской культуры окружались рвами; жилища покрывались изнутри расписными белыми и красными геометрическими орнаментами, нанесёнными по глиняной обмазке. Глиняная посуда (2-ярусные сосуды, амфоры с удлинённым горлом, кубки и др.) обычно украшалась «каннелюрами». Поселения милавечской культуры занимали обширные пространства (до 50 *га*) и часто окружались мощными валами из дерева, камней и глины. Знаменита 4-колёсная бронзовая повозка с котловидным культовым сосудом, найденная в подкурганном захоронении в с. Милавче (Milavče) близ Домажлице (Domažlice).

Бронзовая статуэтка быка. Из пещеры Бичи-Скала. Гораковская культура. Середина 1-го тысячелетия до н. э. Моравский музей. Брно.



Бронзовая статуэтка кабана. Из окрестностей Праги. Латенская культура. 5—1 вв. до н. э.

В начале железного века в Ч. (ок. 900—800 до н. э.) на базе местных культур эпохи бронзы под сильным средиземноморским влиянием начинают формироваться местные разновидности гальштатской культуры (см. *Гальштатское искусство*). Погребения отражают имущественную дифференциацию в обществе этого времени. Большие курганы родовой аристократии (до 5 *м* в высоту) имеют срубные деревянные погребальные камеры или камеры из дерева и известняка. В них содержится богатый инвентарь: бронзовые и глиняные сосуды (амфоры, блюда, чаши) с резным и расписным орнаментом в виде треугольников и ромбов, янтарные ожерелья, бронзовые браслеты, перстни, фибулы, детали конской упряжи, мечи и др.— могильники в деревнях Гораков близ *Брно*, Клентнице у Микулова — оба гораковская культура. К этой же культуре относится и богатое погребение в пещере Бичи-Скала (Býčí Skála, Моравия). Здесь наряду с остатками шерстяной ткани, бронзовыми украшениями и деталями конской сбруи найдена обобщённая по формам, выразительная бронзовая фигурка быка (середина 1-го тысячел. до н. э., Моравский музей, Брно). Близка к гораковской и биланская культура (названа по могильнику у с. Билани близ Чески-Брода, Český Brod; 7—5 вв. до н. э.). Керамика по форме сходна с гораковской (бочонковидные горшки, миски), но отличается большим богатством орнамента (нередко выполненного красной, чёрной и коричневой красками). Встречаются и металлические чаши, украшенные тиснёным узором. Особенностью этой культуры являются т. н. княжеские подкурганные погребения на 4-колёсной деревянной повозке с богатой конской сбруей. В позднегальштатский период (6—5 вв. до н. э.) Ч., вероятно, была одной из областей, где складывалась латенская культура *кельтов* (см.; 5—1 вв. до н. э.). Латенский стиль, проявившийся наиболее ярко в декоративном искусстве, вырос на почве гальштатской культуры под сильным влиянием *этрусков* (см.) и Древней Греции (см. *Греция* Древняя). К памятникам культуры кельтов на территории Ч. и Моравии, возможно связанным с местным племенем бойев, относятся укреплённые каменными стенами, валами и рвами городища, обычно расположенные на труднодоступных возвышенных местах, с внутренним «детинцем» (Страдонице у г. Бероун, Beroun; Завист у г. Збраслав, Zbraslav) и с прямоугольными в плане жилищами из дерева или обмазанного глиной плетня. По продольной оси домов обычно находились два столба, поддерживавшие крышу, в центре комнаты — расположенный в нише очаг. В позднелатенский период дома иногда сооружались на каменном фундаменте.

Голова воина из Мшецке-Жегровице. Песчаник. 2 в. до н. э. Национальный музей. Прага.

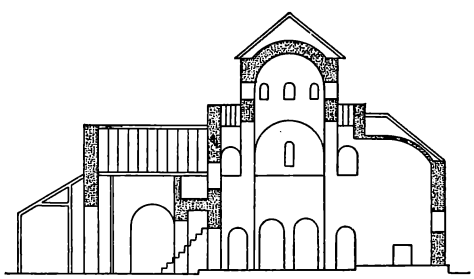
Повсеместно на городищах обнаружены лепные глиняные сосуды со штампованным орнаментом или чернолощёные высокие горшки, а также греко-италийская посуда. Встречаются и этрусские бронзовые «клювовидные» кувшины. На позднем этапе появляются выполненные на гончарном круге широкогорлые горшки с гребенчатым орнаментом или же чёрные сосуды, разделённые красками на красные и белые зоны. Среди ювелирных изделий латенского стиля — фибулы с сильно стилизованной антропоморфной маской, иногда украшенные кораллами или эмалью, шейные гривны из бронзы и золота с рельефными растительными и масковидными изображениями, стилизованными фигурами птиц и зверей, мечи в богато орнаментированных в геометрическом стиле ажурных ножнах (или же украшенные гравированными растительными узорами), перстни с полудрагоценными камнями, металлические подвески-амулеты в виде фигурок животных (коня, коровы, свиньи и др.), браслеты из разноцветного стекла, золотые и серебряные монеты, чеканившиеся по греческим и римским образцам. Своеобразна выполненная из песчаника голова воина, найденная в Мшецке-Жегровице (Mšecké Žehrovice; 2 в. до н. э., Национальный музей, Прага). Сильно стилизованные черты лица и волосы переданы с помощью смелых волнистых и спиральных линий. В 1 в. до н. э. на территорию Ч. вторгся ряд германских племён (см. *Германцы* Д р е в н и е), испытавших здесь сильное воздействие культуры кельтов.

Во 2 в. н. э. территории исторических областей Ч. и Моравии были завоёваны Древним Римом. От этого времени сохранились остатки укреплённых римских городов (Мушов, Mušov, Юж. Моравия), где обнаружены древнеримские керамические и бронзовые сосуды, произведения ювелирного искусства. Древнеримское влияние проявляется и в местных керамических изделиях, на которых встречаются античные мотивы (пальметты, меандр и др.).

В эпоху великого переселения народов в 4—6 вв. в Ч. проникают лангобарды и *славяне* (см.), значение которых в последующие столетия возрастает. Появляются характерные для славян неукреплённые поселения с полуземляными столбовыми жилищами, стройные широкогорлые горшки т. н. пражского типа (чаще всего вылепленные от руки), лишённые орнаментации или украшенные скромным резным узором в виде прямых и волнистых линий.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО 8 — начала 16 вв.

История художественной культуры Ч. восходит к эпохе расцвета Великоморавской державы (9 в.— нач. 10 в.) и возвышения Чешского княжества Пршемысловичей (с сер. 10 в.). На развитие искусства в этот период оказали влияние принятие христианства (9 в.), а также борьба между православной и католической церквями за господство в чешских землях. С падением Великоморавской державы (нач. 10 в.) католическая церковь вытесняет православную, что сказывается на развитии искусства, воспринимающего западноевропейские художественные влияния, но не порывающего и с византийскими традициями. Укрепление в 11 в. феодального государства, провозглашение Ч. королевством (1198) способствовали экономическому и культурному подъёму чешских земель. В 10 в. в Ч. широко распространяются дороманские, в 11—12 вв.— романские постройки, сооружающиеся гл. обр. монашескими орденами. Высокого уровня достигают декоративная скульптура, монументальная живопись, искусство миниатюры. Во 2-й пол. 13— нач. 15 вв., в эпоху укрепления королевской власти и бурного роста городов, утверждается готический стиль, расширяется городское строительство. Крупнейшим европейским культурным центром становится *Прага*, где в эпоху короля Карла IV (бывшего в 1347—78 императором Священной Римской империи) основывается университет (1348). Переживают яркий расцвет архитектура, скульптура, станковая живопись, декоративно-прикладное искусство, в которых черты готического реализма сочетаются с ренессансными тенденциями. С конца 14 в. на развитие искусства оказывает воздействие мощное демократическое антикатолическое движение гуситов.

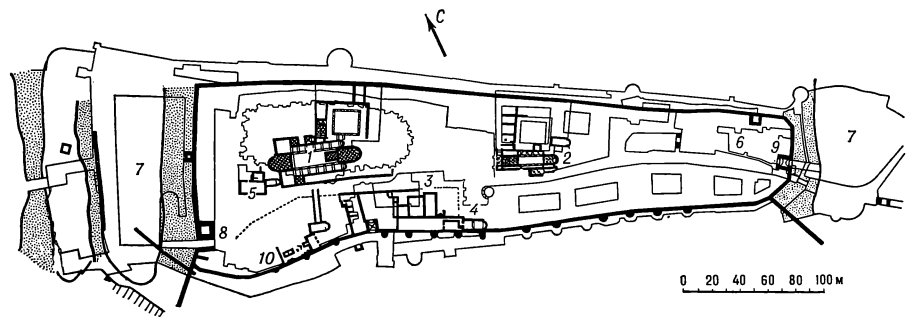


Храм «На Шпитальках» в Старе-Место. 9 в. Реконструкция.

Архитектура. Раскопки конца 1950—70-х гг. пролили свет на строительство эпохи Великоморавской державы. Остатки укреплённых поселений 9 в. н. э. обнаружены в Праге, в Старе-Место близ Угерске-Градиште (Uherské Hradiště), с. Микульчице близ Годонина (Hodonín), в Зноймо

(Znojmo) и др. местах Юж. Моравии и Ч. Самым крупным из них было поселение «На валах» в Микульчице, которое являлось, вероятно, одним из главных центров Великоморавского государства. К прямоугольному каменному княжескому дворцу здесь примыкали укреплённые усадьбы знати и посад со срубными домами. Княжеский дворец был окружён мощным крепостным валом, состоявшим из каменной стены и рубленых клетей, заполненных землёй. Каменные стены и частоколы окружали жилые постройки и в других частях города. На территориях поселений раскопано значительное число храмов, обычно сложенных из плит необработанного песчаника или римского кирпича, скреплённых раствором. Храмы отличаются ясностью пространственной структуры, соразмерностью и многообразием форм. Среди них встречаются ротонды с двумя апсидами и ротонды с четырьмя конхами (Микульчице), прямоугольные храмы с прямоугольной апсидой (храм у с. Модра близ Старе-Место), близкий к купольной базилике храм с полукруглой апсидой и нартексом, завершённый полусферическим куполом (храм «На Шпитальках» в Старе-Место). Самая крупная культовая постройка этого времени — 3-нефный храм близ княжеского дворца в Микульчице, имевший, вероятно, нефы одной высоты. Его интерьер был украшен фресковыми росписями. Формы храмов свидетельствуют об использовании позднеантичных и византийских строительных традиций, воспринятых, возможно, через посредство славянских стран северо-запада Балканского полуострова (см. *Сербия*, *Хорватия*).

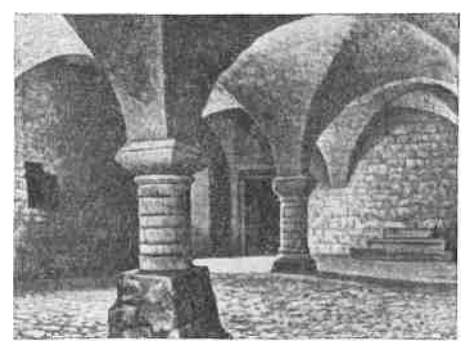
Традиции зодчества Великой Моравии сохраняются в архитектуре Чешского княжества. В конце 9 — нач. 10 вв. здесь сооружаются храмы-ротонды, близкие великоморавским (ротонда св. Климента в Леви-Градце, Levý-Hradec; ротонда св. Петра в Будече, Budeč). С расширением контактов Чешского княжества со Священной Римской империей великоморавские традиции обогащаются западноевропейскими, гл. обр. каролингскими, влияниями (см. *Германия*, *Франция*). Строительная техника совершенствуется. Около 935 сооружается ротонда св. Вита в Пражском Граде (см. *Прага*), служившая княжеским храмом. Величественная постройка диаметром 13 *м* имела 4 обширные апсиды с плоским перекрытием. В 4-й четверти 10 в., когда ротонда стала и епископским храмом, на месте одной из её апсид была возведена башня с княжескими хорами (остатки ротонды сохранились в подземной части собора св. Вита, 14—20 вв.). Тщательность кладки из ровных квадров камня, стройный ритм лизен на наружных фасадах придавали храму парадное изящество. Праздничностью и богатством отличалось и внутреннее убранство храма (мозаичный пол с растительным орнаментом, декоративные изделия из золота и серебра), известное гл. обр. по описаниям.

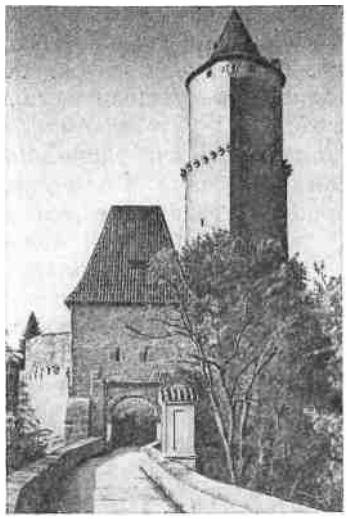


Пражский Град в 12—13 вв. План (реконструкция): 1 — собор св. Вита; 2 — базилика св. Йиржи; 3 — королевский дворец; 4 — капелла «Всех святых»; 5 — епископский дворец; 6 — буркграфство; 7 — оборонительные рвы: 8 — Белая башня; 9 — Чёрная башня; 10 — жилые дома.

В 11 в. с упрочением феодального государства начинается расцвет средневековой культуры Ч., расширяется строительство. В сер. 11 в. проводятся реконструкция Пражского Града, замена деревянных построек (укреплений, жилых помещений) каменными. Напротив Града, на правом берегу Влтавы, в 11—12 вв. возникает поселение торговцев и ремесленников (Старе-Место) с каменными домами, нижние этажи которых часто перекрываются сводами (часть домов сохранилась в качестве подвальных или первых этажей перестроенных зданий). На территории Града по образцу построек оттоновского времени (см. *Германия*) сооружаются монументальные раннероманские каменные храмы с суровыми, глухими стенами, плоским деревянным потолком и эмпорами в

Романский зал дома в районе Старе-Место в Праге. Конец 12 — начало 13 вв.





Замок Звиков. Южные ворота и башня. Около 1260.

западной части (3-нефные базилики св. Вита, 1060—96, не сохранилась, и св. Йиржи, ок. 1142—51, позже перестроена). Базилика св. Вавржинца в Вышеграде (ныне в черте Праги) имела трансепт. Строгой простотой облика и ясностью пропорций отличается сохранившийся интерьер базилики св. Йиржи с целостными плоскостями стен центрального нефа, сложенными из ровных квадров камня и редко расчленёнными трёхчастными проёмами эмпор. Боковые нефы отделены от главного арочными проёмами на массивных и приземистых столбах и колоннах. В провинции наряду с 3-нефными (церковь св. Вацлава в Стара-Болеславе, Stará Boleslav, 11 в.) строились и небольшие однонефные храмы с апсидой и башней в центре западного фасада, сложенные из грубых квадров песчаника. Среди уникальных памятников раннероманского светского зодчества — остатки крепости Пршемысловичей в *Оломоуце* (2-я пол. 11 в.; фрагмент стены дворца с окнами, обрамлёнными коринфскими капителями, встроен в собор св. Вацлава, 13—19 вв.). В 12 в. — 1-й пол. 13 в. архитектура романского стиля получила широкое распространение благодаря деятельности многочисленных монашеских орденов. В это время началось строительство монастырей (Страговский монастырь в Праге) и феодальных замков (Кршивоклат, Křivoklát; Звиков, Zvíkov; Хеб, Cheb; *Йиндржихув-Градец*, *Чески-Крумлов* и др.; позже перестроены). В 12 в. на территории Пражского Града был сооружён королевский дворец с большим парадным залом, перекрытым цилиндрическим сводом на подпружных арках, с капеллой, лестницей, ведущей на 2-й этаж, и с трёхчастными романскими окнами. Возводились крепостные стены с надвратными башнями (Белая, Чёрная и др., позже перестроены). С конца 12— нач. 13 вв. начался интенсивный рост городов. Сооружавшиеся в этот период каменные жилые здания обычно имели мастерские и торговые помещения в 1-м этаже и жилые комнаты — во 2-м. В центре каждого из этажей находились парадные помещения, перекрытые крестовыми сводами, иногда опиравшимися на колонны с простыми кубическими капителями (остатки построек в районе Старе-Место в Праге). Вытянутые в глубину участка дома обычно выходили на улицу торцовыми сторонами. Крепостные и жилые постройки Праги 12 в. вместе с соединявшим два берега Влтавы т. н. мостом Юдифи (1167—70; длиной 514 *м*, с пролётами от 11 до 20 *м*; не сохранился) представляли собой уникальный городской комплекс в Центр. Европе.

Романский стиль в церковном зодчестве окончательно сложился и переживал расцвет в конце 12 — 1-й трети 13 вв. Его формы отражали широкие связи со странами Европы (Германией, Францией, Сев. Италией). Наряду с 3-нефными базиликальными храмами с одной или тремя апсидами и криптой, лишёнными трансепта и украшенными скромным резным декором в виде комбинации зубчатого и аркатурного поясов в верхней части стен (базилики в Теплице, Teplice, и Тисмице, Tismice, 3-я четверть 12 в.), сооружались и парадные храмы с трансептом, а иногда и башней над средокрестием (базилики в Доксани, Doksany, конец 12 в., и Кладруби, Kladruby, нач. 13 в.), отличавшиеся богатством декоративного убранства (слепые аркады на наружных фасадах, богато профилированные порталы, украшенные скульптурой и многообразной по мотивам орнаментальной резьбой).

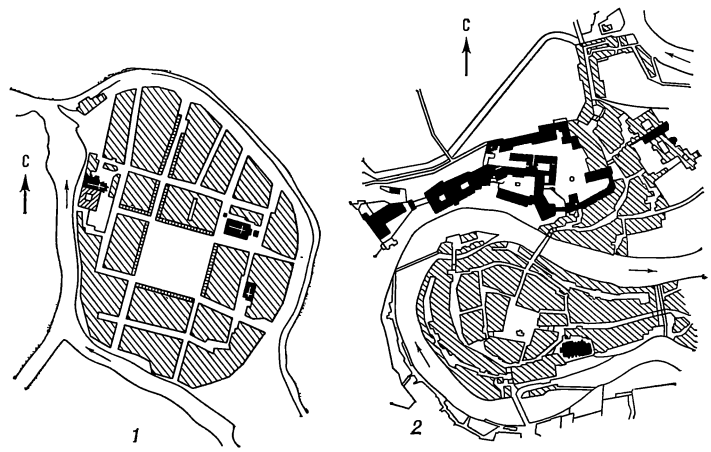
Базилика в Тисмице. 3-я четверть 12 в.

В провинциальном зодчестве романские формы перерабатывались в духе местных дороманских традиций. Здесь строились преимущественно однонефные церкви, в композиции которых проявлялось стремление к компактности и вертикальному устремлению форм. К короткому высокому нефу в них часто примыкали массивная полукруглая апсида и величественная западная башня, занимавшая почти всю ширину фасада. Ясностью и соразмерно-

Ротонда св. Йиржи на горе Ржип. Около 1039—1126.

стью пропорций, богатством архитектурно-скульптурного декора выделяется храм св. Якуба в с. Якуб (Jakub), близ *Кутна-Горы* (1165). Южный фасад его нефа расчленён двумя ярусами стройных аркад, разделённых аркатурным пояском. В верхнем ярусе между аркадами размещены горельефные фигуры святых. Массивная западная башня прорезана в верхней части двумя ярусами трёхчастных окон. Стройные аркады апсиды опираются на колонки с узорными капителями.

В 11—12 вв. продолжалось и строительство храмов-ротонд, развивавшее древние местные традиции (ротонда замка в Зноймо, 1-я пол. 11 в.). Ряд ротонд приближался по композиции к романским церквам благодаря пристройке полукруглой восточной апсиды и круглой западной башни (ротонда св. Йиржи на горе Ржип, начата ок. 1039, башня — 1126). Ротонды 11—12 вв. иногда имеют лизены, профилированные романские порталы (ротонда св. Мартина в Вышеграде, ныне в Праге, рубеж 11—12 вв.) и венчаются миниатюрными фонарями со сдвоенными окнами.

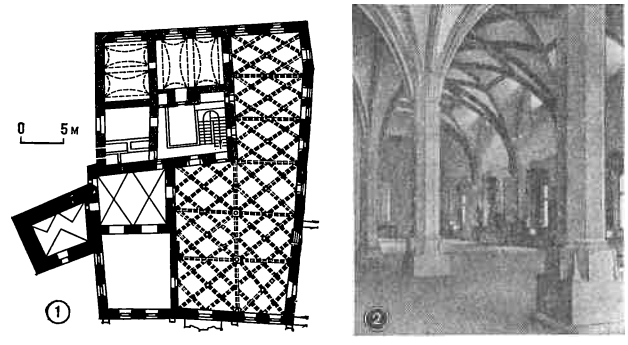


Планы древних частей городов. 1. Ческе-Будеёвице. Основан около 1265. 2. Чески-Крумлов. Основан во 2-й половине 13 в.

Наивысший расцвет средневековой архитектуры Ч. связан с эпохами ранней и зрелой готики (2-я пол. 13 — нач. 15 вв.). Это был период укрепления королевской власти, роста могущества чешского государства, подъёма городской культуры.

В 13 в.— нач. 15 в. сооружались новые и перестраивались старые города, чаще всего выраставшие на берегах и в излучинах рек, у подножия замка, реже — монастыря. Обычно они имели подчинённую рельефу местности иррегулярную планировку, узкие кривые улицы и скученную застройку (*Градец-Кралове*, Пардубице, Pardubice; *Пльзень*, *Тельч*, Чески-Крумлов, Писек, Písek; Раби, Rabí; Страконице, Strakonice, и др.). Ряд городов был застроен по регулярному плану (*Ческе-Будеёвице*, район Нове-Место в Праге, и др.). В центре городов располагались главные площади, на которых находились храм, ратуша, здания цехов, дома наиболее состоятельных ремесленников и купцов. Обычно перестроенные из романских построек, жилые здания завершались треугольным щипцом на главном, торцовом фасаде. Постройки, выходившие на главную площадь, имели в 1-м этаже наземные аркады, которые образовывали сплошные галереи. Здания ратуш, как правило возводившиеся на протяжении нескольких столетий, иногда имели многоярусные башни, завершённые шатрами (ратуша в районе Старе-Место в Праге), скупо декорированный, готический по очертаниям главный портал. Богатством готического резного декора отличается портал ратуши в *Брно* (1510). В ряде ратуш сохранились перекрытые готическими нервюрными сводами парадные внутренние помещения (ратуша в *Таборе*). Среди выдающихся памятников светского готического зодчества — т. н. Каменный дом в Кутна-Горе (1485—95) с двумя стрельчатыми арочными входами в 1-м этаже, нарядным резным эркером в центре 2-го и 3-го этажей и с высоким фронтоном, богато украшенным декоративной скульптурой. Смелостью арочных конструкций отличаются сохранившиеся каменные мосты в Писеке (13 в.) и Роуднице (Roudnice, 1333—38).

Ратуша в Таборе. 1440-е гг. — 1515. 1. План. 2. Главный зал. Около 1515—16. Мастер Станек.

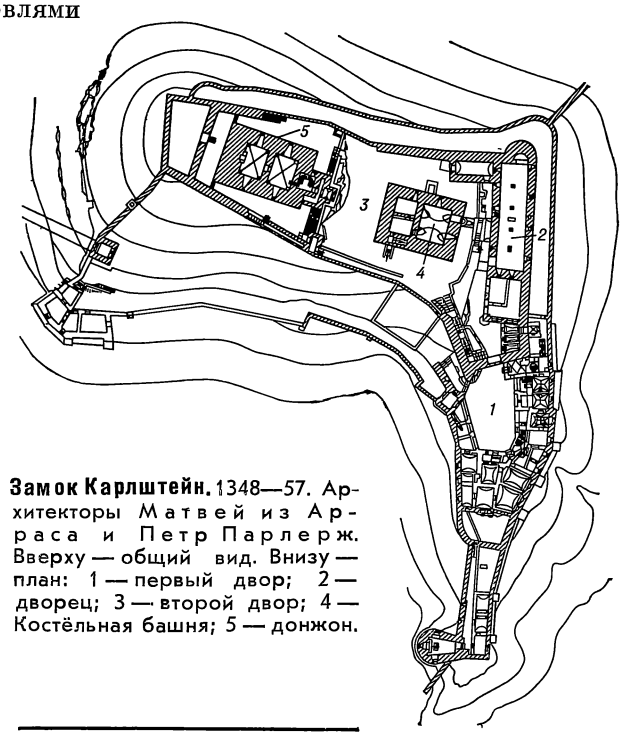


В 13—15 вв. велось широкое строительство замков крупных феодалов. Их композиция определялась природными условиями и рельефом местности. Однако все они имели защищённые валом и каменными стенами первый двор (т. н. преддворье), жилые и хозяйственные постройки во втором дворе и возвышающийся над остальными сооружениями монументальный донжон (часто в третьем дворе). Замки включали часовню или небольшой храм. Оборонительная система состояла из рва, крепостных стен, защищён-

Т. н. Каменный дом в Кутна-Горе. 1485—95.

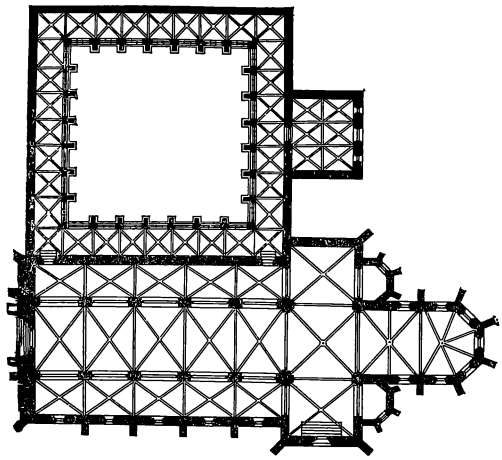
ных ворот и угловых башен. Все эти элементы со временем перестраивались и совершенствовались. Донжон уже в 14—15 вв. терял своё первоначальное значение как убежища во время осады, а жилые постройки приобретали облик парадных дворцов. Одним из древнейших королевских замков был замок Кршивоклат, восходивший к 11 в. Ядром сохранившейся постройки является огромная цилиндрическая башня (возведена в 1230—60-х гг.), остальные сооружения относятся к 14—15 вв. Замок славится двором с раннеготическими аркадами, галереями в старой, проезжей части внутреннего двора, нарядными сетчатыми сводами капеллы и парадного зала. Замечательны раннеготические аркады внутреннего двора замка Звиков (1250—70) — одночастные в 1-м ярусе и трёхчастные со строгим резным декором — во 2-м.

Наиболее выдающимся памятником крепостного зодчества в Ч. является замок Карлштейн близ Праги, основанный королём Карлом IV в 1348. Замок расположен среди покрытых лесом гор и имеет три двора, расположенные уступами по склону скалы, 5-этажный королевский дворец (верхняя часть которого первоначально была фахверковой). Последний с помощью висячего моста соединён с находящейся выше Костёльной башней, включающей церковь Богоматери и капеллу св. Катержины. Над замком господствует донжон, издавна являвшийся местом хранения королевских реликвий. Расположенная в его верхнем этаже капелла св. Креста отличается изяществом и богатством декоративного убранства. Нижняя часть стен капелл св. Катержины и св. Креста облицована разноцветными полудрагоценными камнями, придающими их облику светскую праздничность. Величественные башнеобразные постройки замка с редкими узкими окнами и высокими 6-скатными кровлями органически сливаются с природной средой и образуют целостную и стройную композицию (в настоящее время замок перестроен).

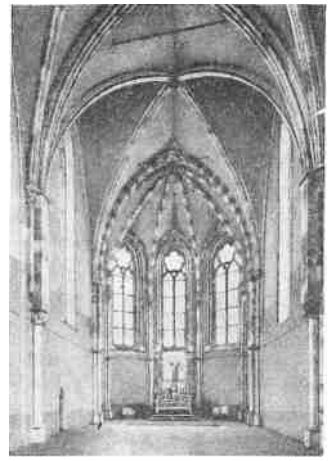


Замок Карлштейн. 1348—57. Архитекторы Матвей из Арраса и Петр Парлерж. Вверху — общий вид. Внизу — план: 1 — первый двор; 2 — дворец; 3 — второй двор; 4 — Костёльная башня; 5 — донжон.

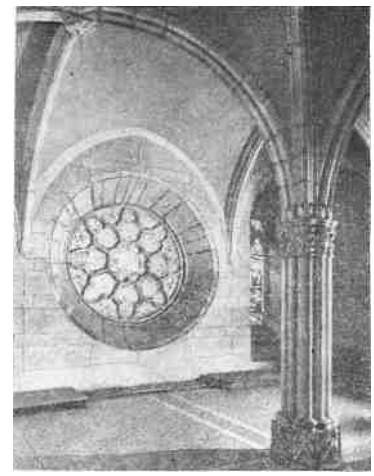
Наивысшие достижения готического искусства Ч. связаны с культовым зодчеством. Готический стиль в церковном строительстве пришёл в Ч. из Франции и Германии, но быстро приобрёл здесь самобытные национальные черты. Первые готические памятники [храм цистерцианского монастыря в Тишнове, Tišnov, 1233—1250; хор храма монастыря кларисок (св. Анежки) в Праге, около 1234—80] ещё сохраняют романские черты. Чаще всего это 3- или 5-нефные базиликальные храмы с укороченным трансептом и хором, лишённым обхода. Их нефы перекрыты простыми крестовыми сводами на массивных нервюрах; стены, прорезанные трёхчастными оконными проёмами, ещё не лишены своей конструктивной роли и материальности. Своеобразен храм в Седлеце (ныне в Кутна-Горе; конец 13 — 1-я пол. 14 вв.) — 5-нефная базилика с высоким средним нефом. Его стены с большими окнами в верхней части опираются на строго профилированную аркаду на мощных 8-гранных столбах. Готические монастыри Ч. имеют, как



Цистерцианский монастырь в Тишнове. 1233—50. План.



Хор храма монастыря клариссок (св. Анежки) в Праге. Около 1234—80.

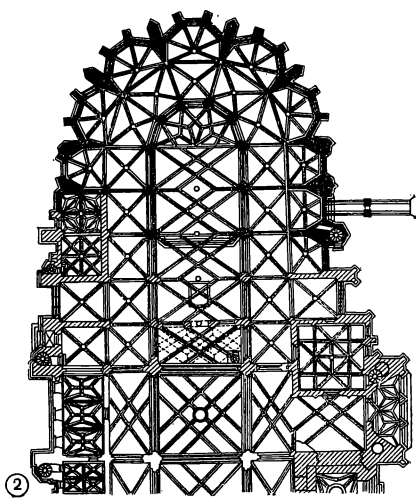


Цистерцианский монастырь в Вышши-Броде. Зал капитула. Около 1270.

правило, обширный клуатр и залы капитула с покоящимися на столбах строгими крестовыми сводами. Их стены иногда прорезаны нарядными узорными розами (зал капитула монастыря в Вышши-Броде, Vyšší Brod, ок. 1270).

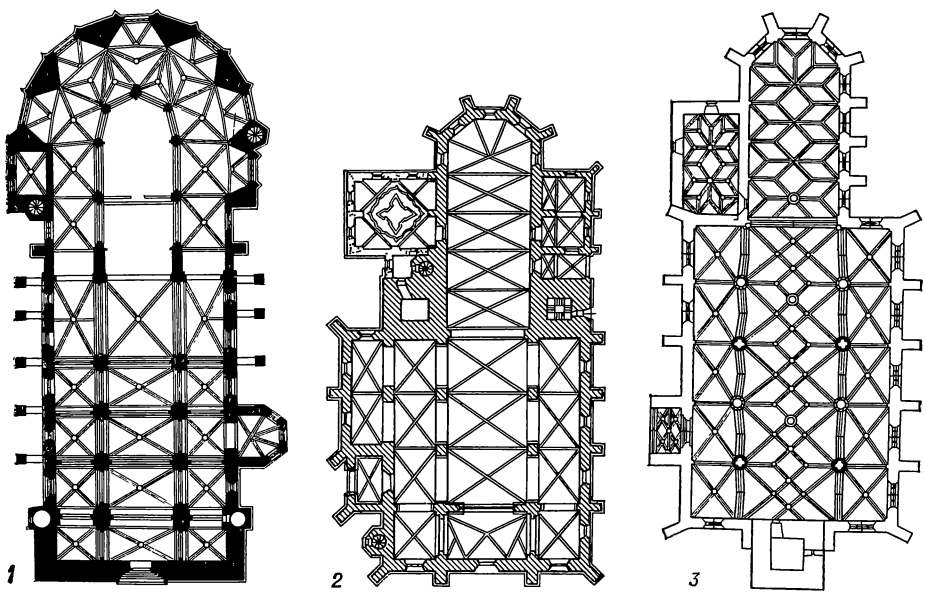
Период наивысшего расцвета готической архитектуры Ч. совпадает с эпохой наибольшего могущества чешского государства и связан с Прагой, где по инициативе короля Карла IV велось обширное строительство. В 1344 году в Пражском Граде на месте романской базилики св. Вита был заложен новый храм. Его первым строителем был приглашённый королём французский зодчий Матьё (Матвей или Матиаш) из Арраса (ум. 1352). Собор был задуман в духе классической французской готики, по образцу соборов Тулузы и Нарбонна во *Франции* (см.). Матвей из Арраса успел заложить фундамент хора с пятью капеллами, закончить возведение нижней части его стены до уровня трифория. С 1356 строительство было продолжено молодым архитектором Петром Парлером (*Парлержем*), который творчески пересмотрел концепцию Матвея из Арраса. Над созданным им основанием он возвёл лёгкую и стройную каркасную конструкцию с облегчёнными пилонами и возносящимися вверх лизенами, вертикальное устремление которых уравновешивается широкими плоскостями больших окон, украшенных изящными витражами, и спокойным ритмом стрельчатых аркад перед обходом хора. Неф хора перекрыт с помощью изобретённой Парлержем сетчатой системы нервюр (своды поддерживаются двумя парами параллельных нервюр, образующих в центре ромбическую фигуру). Принятое Парлержем конструктивное решение придало интерьеру собора праздничную лёгкость и ясную пространственную соразмерность. Его уникальную особенность составляют размещённые в нижнем и верхнем трифориях хора вы-

Матвей из Арраса и Петр Парлерж. Хор собора св. Вита в Праге. 1344—99. 1. Вид с восточной стороны. 2. План.



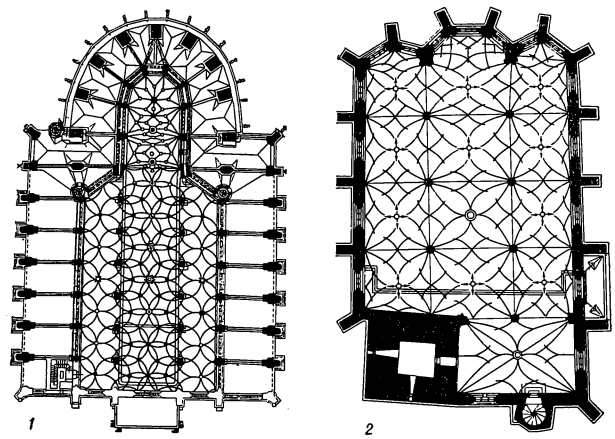
Церковь Тынской Богоматери в районе Старе-Место в Праге. 1370—1510.

разительные скульптурные портреты, выполненные Парлержем совместно с помощниками. Парадной величественностью и уравновешенностью форм, сдержанностью нарядного резного декора отличается наружный облик храма со спокойным, стройным ритмом аркбутанов, завершённых фиалами контрфорсов, высоких узорных окон. При богатстве структурных и декоративных элементов храм не лишён конструктивной ясности и материальности. Помимо хора и капелл, Парлерж построил королевскую молельню, а также южный портал трансепта собора св. Вита. Южная башня трансепта сооружалась в 1386—1411 Парлержем и его сыновьями Вацлавом и Яном и была завершена в 1560—63 архитектором Б. *Вольмутом*. Одновременно со строительством собора св. Вита Петр Парлерж выполнил и ряд других построек Праги. Вместо разрушенного весенним половодьем в 1342 моста Юдифи он построил в 1357—78 новый мост, получивший в 1890 название Карлова моста. Поставленный на 15 пилонах с волнорезами арочный мост имеет ширину 11 *м*, длину 516 *м*. На обоих его концах возведены величественные, квадратные в плане предмостные башни, завершённые шатрами. Староместскую башню, снабжённую арочным проездом внизу, успел закончить и украсить в верхних ярусах скульптурой и резным декором сам Петр Парлерж. Ритмически строгий, сдержанный накладной готический декор (трёхлопастные аркатуры, ажурные розетки, фиалы, крестоцветы) чётко расчленён на ярусы и как бы подчёркивает структуру постройки, величественную гладь её каменных стен (скульптурные группы над пилонами Карлова моста выполнены гл. обр. в конце 17 — нач. 18 вв. в стиле барокко). Петр Парлерж начал также строительство храма Тынской Богоматери (или Тынской церкви) в районе Старе-Место в Праге (с 1370, завершён в 1510; его монументальные западные башни с одним большим и четырьмя маленькими шпилями по углам, повторёнными также в центре главного шпиля, возносятся над городом). Он принимал участие в сооружении хора собора св. Бартоломея в Колине (1360—78), собора св. Барбары в Кутне-Горе и др. Творчество Парлержа сыграло решающую роль в сложении чешского национального варианта готического стиля. Его влияние чувствуется во многих постройках 2-й пол. 14 в.— 15 в. (напр., в декоре Пороховой башни в районе Старе-Место в Праге, соборе св. Барбары в Кутна-Горе и др.). Его традиции получают развитие и в эпоху поздней готики, переход к которой совершается в сер. 15 в., после кратковременного прекращения строительства, вызванного гуситскими войнами. Главными её особенностями в Ч. являются всё возрастающий декоративизм, усиление светского начала и постепенное формирование ренессансных тенденций. Созданная Парлержем сетчатая система нервюрных сводов воспринимается многими зодчими. Причём сетчатые своды, рисунок которых со временем становится всё



Планы церквей эпохи зрелой готики. 1. Собор св. Бартоломея в Колине. 2-я половина 13 в. (хор — 1360—78, архитектор Петр Парлерж). 2. Собор св. Духа в Градец-Кралове. 1307 — начало 20 в. 3. Костёл св. Вита в Чески-Крумлове. 1309—1439 (частично перестроен в 17—19 вв.).

более усложнённым, иногда комбинируются со звездчатыми. Наиболее крупным представителем поздней готики в Ч. является Б. *Рид* (Рейт). Созданные им путём усложнённого пересечения нервюр нарядные т. н. лепестковые своды обширного «Владиславского» зала в королевском дворце Пражского Града (1486—1502), придающие постройке светскую праздничность и парадное великолепие, обозначили отход от конструктивной ясности структуры готического перекрытия. Эта тенденция была доведена Ридом до своего логического конца в сводах «Кавалерийской» (или «Рыцарской») лестницы того же дворца, где архитектор использовал в качестве декоративного эффекта сложное пересечение и даже облом как бы повисающих в воздухе массивных нервюр, контрастирующих с гладью стен. В выполненных Ридом внутренних порталах дворца причудливо сочетаются готические и ренессансные формы. Тяготение к декоративности свойственно также звездчатым сводам хора храма св. Барбары в Кутна-Горе (завершён в 1499 М. *Рейсеком*) и лепестковым сводам его главного нефа (1512—47, Б. Рид). Как реакция на чрезмерную декоративную изощрённость лепестковых и звездчатых сводов в конце 15 — нач. 16 вв. появились упрощённые и нарочито грубоватые «ячеистые» («сотовые») своды, лишённые сети нервюр (храм святых Петра и Павла в Собеславе, Soběslav, 1449—93; церковь в Бехине, Bechyně, конец 15— нач. 16 вв.).



Планы церквей эпохи поздней готики. 1. Мастерская Петра Парлержа, архитекторы М. Гануш, М. Рейсек, Б. Рид. Собор св. Барбары в Кутна-Горе. Около 1380—1547 (завершён в конце 19 в.). 2. Б. Рид, Павел из Пардубице. Храм св. Микулаша в Лоуни. 1519—38.

В эпоху поздней готики получил распространение т. н. зальный тип церкви, вытеснивший базиликальный. Этот вид церкви, лишённый трансепта и средокрестия, давал возможность приблизить богослужение к толпе прихожан, что, вероятно, отвечало демократическим тенденциям эпохи. Среди зальных построек—храм Тынской Богоматери в районе Старе-Место в Праге, завершённый последователями П. Парлержа, а также 3-нефный храм Вознесения Марии в г. Мост (Most, 1517—48) с пластически выделенными, изысканными по очертаниям лепестковыми сводами.

Изобразительное искусство. В развитии изобразительного искусства Ч. в 10 в. важную роль играли монастыри и церкви, при которых создавались артели каменщиков, резчиков и живописцев (особенно значительные в Средней Ч. и Моравии). Высокого уровня достигло искусство миниатюры, предназначенное для украшения церковных книг. В нач. 11 в. его мастера освоили художественные приёмы оттоновского (см. *Германия*) и воспринятые через его посредство позднекаролингского искусства (см. *Германия*, *Франция*). Рукописи этого времени («Гумпольдова легенда о св. Вацлаве», 1006, Библиотека, Вольфенбюттель, ФРГ) относятся к ранней стадии романского стиля. Выдающимся памятником является «Вышеградский кодекс», выполненный, по-видимому, к коронации первого чешского короля Вратислава (1085, Государственная библиотека, Прага). Страницы рукописи обрамлены строгим растительным и геометрическим орнаментом или украшены миниатюрами во всю полосу, композиции которых монументальны и торжественно-застылы. Плоскостная, обобщённо-схематическая трактовка фигур, вы-

Церковь в Бехине. Конец 15 — начало 16 вв. Интерьер.

«Поклонение волхвов». Миниатюра «Вышеградского кодекса». 1085. Государственная библиотека. Прага.

разительные, несколько тяжеловесные линии и насыщенный цвет, построенный на изысканных сочетаниях тёмно-зелёных, голубых, малиново-красных и оранжево-коричневых тонов, уподобляют миниатюры нарядному витражу и придают образам суровую экспрессию. В пражской мастерской короля Вратислава были исполнены и другие рукописи, близкие по стилю к «Вышеградскому кодексу» («Евангелие Пражского капитула», Библиотека капитула, Прага, и др.). В 12 в. миниатюра Ч. обнаруживает близость к зальцбургской школе (см. *Австрия*). Наряду с пражскими получает известность скрипторий в *Оломоуце*. В миниатюрах 13 в. романские традиции сочетаются с воздействием византийского искусства (см. *Византия*; украшенная инициалами с жанровыми сценками и фигурами святых, а также нарядным плетёным и растительным орнаментом рукопись «Mater verborum», 1-я пол. 13 в., Национальный музей, Прага).

Романская пластика Ч., сохранившаяся фрагментарно, тесно связана с архитектурой и во 2-й пол. 11 в.— 12 в. отражает освоение позднеантичных традиций (к коринфским близки капители колонок, обрамляющих окна княжеского дворца крепости в Оломоуце, и колонн в крипте церкви в Тршебиче, Třebíč). Влияние искусства *Италии* (см.), и в особенности Ломбардии, сказывается во 2-й пол. 12 в., в эпоху правления короля Владислава II, принимавшего участие в битвах на итальянской территории. Античные традиции проявляются и в горельефных статуях святых, расположенных между ложными аркадами на южном фасаде церкви в с. Якуб близ *Кутна-Горы*. Мягко обобщённые, материально весомые фигуры обособлены друг от друга. Сдержанный ритм их движений и пластика драпировок подчинены тектонике архитектурных форм. Близок к ним по стилю и рельеф с изображением короля Владислава II и поклоняющегося ему мужчины, украшавший башню моста Юдифи в Праге (после 1170, сохранились фрагменты). Ясностью моделировки отличаются и несколько примитивные по формам разномасштабные фигуры Богоматери с Христом и поклоняющихся им аббатис Млады, Берты, Анежки и короля Пршемысла Отакара I, помещённые на трёхчастном барельефе над южным порталом базилики св. Йиржи в Пражском Граде (1220—28).

Скульптурный декор южного фасада церкви в с. Якуб близ Кутна-Горы. 1165.

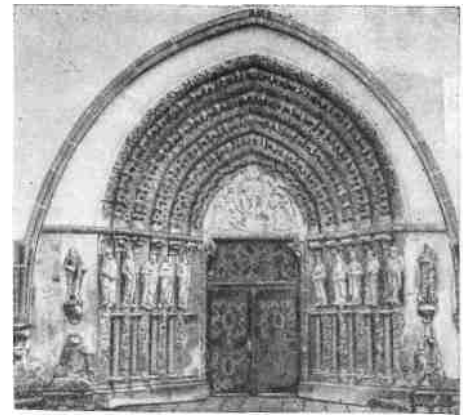
«Голова мужчины». Фрагмент рельефа моста Юдифи в Праге. После 1170. Музей Главного г. Праги.

Наиболее ранние образцы настенной живописи Ч. относятся к 12 в. Известно, что при короле Собеславе I (1125—40) росписями был украшен собор в Вышеграде (ныне в Праге). Уникальны росписи ротонды св. Катержины в Зноймо (Znojmo; 1134), сохранившиеся почти полностью. Безвестным средневековым мастерам принадлежит замысел соединить в монументальной композиции, опоясывающей храм и разделённой на четыре яруса, сцены из жизни Христа, изображения князей из рода Пршемысловичей и эпизоды легенды о происхождении этого рода. Композиция росписей представляет собой ритмически стройный ряд изображений, следующих одно за другим. В двух верхних ярусах, отличающихся особой торжественностью, изображены правители Ч. и моравские князья. Удлинённые хрупкие фигуры, переданные обобщёнными контурными линиями, полны наивно-непосредственной выразительности. Изысканные сочетания светлых и тёмных охристых и серо-белых тонов с мягкими зелёными и голубыми оттенками фона говорят о связи с зальцбургской школой, осваивавшей достижения византийской художественной культуры. Настенная живопись 13 в. несёт отпечаток нового течения, родиной которого были Саксония и Тюрингия (см. *Германия*). Стремление к одухотворённости и экспрессии заметно во фрагментах росписей базилики св. Йиржи в Пражском Граде (1-я четверть 13 в.). Наряду с заострением линейного ритма усиливается и пластическое начало в живописи. Тонко моделированная форма и насыщенная цветовая гамма придают эмоциональную выразительность

Росписи с изображением эпизодов из жизни Пршемысловичей в ротонде св. Катержины в Зноймо. 1134.

фреске с изображением двух королей и королевы, украшавшей жилой дом в районе Старе-Место в Праге (ныне в Музее Главного г. Праги). Росписи костёла Рождества девы Марии вПисеке (Písek; 2-я пол. 13 в.) с их драматизмом и динамической игрой ломких линий предвосхищают появление готического стиля.

Черты готики проявились ранее всего в декоративной скульптуре Ч., тесно связанной в нач. 13 в. с процессом формирования художественного комплекса готического собора. Богатством орнаментальных и фигурных изображений отличается строгое, архитектонически ясное убранство портала романско-готического собора в Пршедклаштержи близ Тишнова (Tišnov; 1240—50). В среднем его ярусе расположен фриз из стоящих на колонках статуй святых, отличающихся спокойной торжественностью, ясностью пропорций, мягкостью обобщённой пластической моделировки.



Портал собора в Пршедклаштержи близ Тишнова. 1240—50.

С нач. 14 в. получает развитие круглая скульптура, говорящая о контактах с искусством Франции и Юж. Германии. Наиболее ранние статуи мадонн («Мадонна из Страконице», 1320—30, Национальная галерея, Прага) отличаются канонически строгой и отвлечённой трактовкой образов, слабо расчленёнными, обобщённо-статичными объёмами фигур. Однако уже во 2-й четверти 14 в. позы мадонн становятся более гибкими и естественными, образы проникаются мягкой одухотворённостью и лиризмом. Эти тенденции находят отражение в творчестве первого крупного мастера готической скульптуры в Ч.— Мастера Михельской мадонны (Mistr michelské madony), работавшего в конце 14— нач. 15 вв. в Моравии и возглавлявшего, очевидно, мастерскую в *Брно*. Его статуи, говорящие об освоении приёмов французской пластики, при мягкой обобщённой лепке и слабой расчленённости объёмов отличаются утончённым ритмом виртуозно проработанных ниспадающих складок одежд («Михельская мадонна», Национальная галерея, Прага; «Мадонна из Зноймо», Южноморавский музей, Зноймо).

Центрами развития живописи в эпоху готики были Прага и Южная Ч. С 1-й пол. 14 в. здесь получила распространение станковая живопись, опиравшаяся как на итало-византийские, так и на центральноевропейские художественные традиции. Уже первым дошедшим до нас произведениям («Роудницкая пределла» с изображениями Иоанна Евангелиста, святых Петра и Ондржея, 1340-е гг., Национальная галерея, Прага) свойственно тяготение к человечности и жизненности изображений, а также сочетание изысканного контурного рисунка с попытками пластической моделировки форм. К сер. 14 в. относится ряд изображений Богоматери («Мадонна из Моста», «Мадонна из Вевержи», «Страговская мадонна» — все в Национальной галерее, Прага), говорящих о широком распространении её культа в Ч. Монументальность обобщённых силуэтов сочетается в них с мягкой пластикой объёмов и ювелирной тщательностью трактовки деталей. Итало-византийские традиции, обогащённые распространёнными в Ч. французскими художественными влияниями, нашли наиболее яркое и оригинальное воплощение в творчестве выдающегося живописца — Мастера Вышебродского алтаря (Mistr vyšebrodského oltáře; сер. 14 в.). Выполненные им 9 алтарных картин на темы жизни Христа (Национальная галерея, Прага) при условности пространства и разномасштабности фигур отличаются цельностью и жизненной убедительностью художественного решения, мягкой человечностью образов. Тонко подмеченные и любовно воспроизведённые детали (изображения птиц, цветов, богатых узоров тканей, жанровых и архитектурных мотивов) развивают и углубляют сюжетное повествование, придавая ему достоверность, и погружают сцены в особую поэтическую атмо-

1. «Мадонна из Страконице». Дерево. 1320—30. Национальная галерея. Прага. 2. «Мадонна из Бухловице». Дерево. 2-я четверть 14 в. Моравская галерея. Брно.

сферу. Мастер сумел соединить изысканную готическую линейность и декоративную красочность с попытками объёмной трактовки форм и перспективного построения пространства. Творчество Мастера Вышебродского алтаря оказало влияние на дальнейшее развитие не только живописи, но и скульптуры Ч.

Реалистические и гуманистические тенденции эпохи зрелой готики достигли своей вершины во 2-й пол. 14 в., в эпоху правления короля Карла IV. Благодаря широкому строительству оживилась деятельность живописных и скульптурных артелей, сосредоточивших ряд выдающихся, европейски образованных мастеров. Усилились связи Ч. с художественной культурой Франции. Из коллектива безвестных мастеров выделились яркие творческие индивидуальности, что говорит о возросшем интересе к человеческой личности и её неповторимости.

Прогрессивные тенденции в живописи были связаны прежде всего с творчеством мастера Теодорика (Theodorik), бывшего главой придворной живописной мастерской Карла IV. Её мастерами выполнено живописное убранство капеллы св. Креста в королевском замке Карлштейн близ Праги (1357—65). Капелла, расположенная в донжоне, предназначалась для хранения королевских драгоценностей Священной Римской империи и реликвий, собранных Карлом IV. В 129 монументальных станковых образах, покрывающих в несколько ярусов стены капеллы, помещены погрудные изображения святых и т. н. «Небесного воинства» (5 произведений находятся в собрании Национальной галереи в Праге). Над оконными проёмами сохранились фрески с изображением сцен из Апокалипсиса и жизни Марии и Христа.

Алтарный образ Яна Очко из Влашима. 1371. Национальная галерея. Прага.

Стиль Теодорика, проникнутый реалистическими устремлениями, ярко своеобразен и не имеет прямых аналогий в европейском искусстве. Сохраняя «иконное» расположение фигур и мастерски связывая их с фоном, покрытым рельефным декоративным узором, Теодорик наделял изображения физической мощью и материальной осязаемостью, яркой жизненной индивидуальностью. Выполненные им образы святых, выступающие из фонов благодаря смелой обобщённой пластической лепке объёмов, отличаются монументальностью и духовной значительностью, попытками раскрытия внутреннего состояния и оттенков движения чувств, жанрово-психологической мотивировкой изображений (святые изображены читающими, держащими книги и т. д.). Звучный локальный колорит, построенный на использовании обширных цветовых плоскостей, придаёт ансамблю изображений торжественную праздничность. Творчество Теодорика оказало большое влияние на развитие живописи Ч. и сыграло важную роль в сложении т. н. «мягкого стиля» (см. *Германия*, *Польша*), получившего широкое распространение в эпоху поздней готики. Близок к творчеству Теодорика неизвестный мастер, выполнивший «Распятие» для Эммаусского монастыря в Праге, отмеченное пластичностью и яркой характерностью образов (конец 1360-х гг., Национальная галерея, Прага). К кругу мастера Теодорика относится также алтарный образ Яна Очко из Влашима (1371, Национальная галерея, Прага), представляющий собой двухъярусную композицию, в которой наряду с фигурами святых помещены портретные изображения Карла IV, его сына Вацлава IV и пражского архиепископа Яна Очко. Образ выделяется лиризмом, живой непосредственностью характеристик, мягкостью колорита.

Петр Парлерж. Портрет Яна Люксембургского. Погрудное изображение на трифории собора св. Вита в Праге. Песчаник. 1374—85.

Ведущую роль в скульптуре Ч. во 2-й пол. 14 в. играло творчество Петра *Парлержа* и его мастерской в соборе св. Вита в Праге, воплотившее смелые художественные искания эпохи. Реалистические тенденции и гуманистические идеалы получили наиболее полное раскрытие в галерее портретов, помещённых на трифориях хора собора св. Вита (1374—85). Она включает 21 погрудное изображение представителей Люксембургской династии, архиепископов, руководителей строительства собора и двух его архитекторов — Матвея из Арраса и Петра Парлержа. Бюсты стилистически не однородны. Вершиной портретного искусства этой эпохи является изображение Петра Парлержа (возможно, автопортрет художника), отмеченное яркой индивидуальностью и вместе

Йиндржих Парлерж. Статуя св. Вацлава в одноимённой капелле собора св. Вита в Праге. 1373.

с тем идеальной возвышенностью образа, строгой цельностью и ясностью обобщённой пластической лепки. В исполнении портрета Вацлава из Радеча при сохранении жизненной убедительности образа проскальзывают черты сухой описательности. Петр Парлерж и его помощники создали также для собора св. Вита монументальные надгробия князей из рода Пршемысловичей (1375—80; Петру Парлержу приписываются надгробия Спитигнева II, Пршемысла Отакара I и Пршемысла Отакара II), статую св. Вацлава (1373) в одноимённой капелле собора, отличающуюся тонкой одухотворённостью и изяществом (её автором, по-видимому, является Йиндржих Парлерж). Резчики и каменотёсы артели Парлержа в соборе св. Вита проявили неистощимую фантазию и безупречное мастерство при исполнении декоративного убранства собора (резных галерей и колонок трифориев хора, узорных завершений окон, слагающихся из трилистников, крестоцветов, многолепестковых орнаментальных фигур, резных аркбутанов и фиалов хора, нарядного накладного растительного орнамента и узоров в виде многоярусных башенок на южной башне собора). Они достигли ясности и композиционной стройности в убранстве Староместской башни Карлова моста в Праге (3-я четверть 14 в.), органически вписав в ритмически чёткий и строгий накладной узор стен статуи святых и фигуры Карла IV и Вацлава IV. Традиции школы Петра Парлержа оказали большое влияние на развитие чешской и словацкой (см. *Словакия*), а также центральноевропейской средневековой пластики. Со школой Парлержа в Ч. связано возникновение нового типа скульптуры — т. н. горизонтальной Пьеты, получившего широкое распространение в конце 14 в. Пьета из собора св. Томаша в Брно (1381—1387), выполненная Йиндржихом Парлержем, поражает смелой жизненной непосредственностью и драматизмом образов, сдержанностью в проявлении чувств.

«Пьета». Около 1400. Городской музей. Чески-Крумлов.

В эпоху поздней готики в Ч. (с конца 14 в.) в алтарной живописи появляется новое направление. Напряжённость духовной атмосферы в период, предшествующий возникновению движения гуситов, отразило творчество выдающегося средневекового живописца Ч.— Мастера Тршебоньского алтаря (Mistr třeboňského oltáře). Выполненный им для собора св. Ильи в г. Тршебонь (Třeboň) цикл алтарных картин на тему «страстей христовых» (ок. 1380; сохранилось три картины — «Моление о чаше», «Воскресение Христа» и «Положение во гроб» с фигурами святых на оборотных сторонах — все в Национальной галерее, Прага) отличается одухотворённостью и вместе с тем индивидуальной заострённостью образов, внутренним эмоциональным напряжением и драматизмом. Несмотря на черты повествовательности и наличие занимательных деталей, в композициях охарактеризованы не столько события, сколько их духовная атмосфера. Трепетным мистическим чувством пронизаны и люди, и окружающая их природа. Удлинённые, иногда как бы лишённые материальности фигуры главных персонажей, вылепленные то горящими алыми, то перетекающими голубыми и оливковыми красками, мягко выступают из погружённых в тень поэтичных пейзажных фонов, выдержанных в глуховато-зелёных и коричневых тонах и богатых тонкими светотеневыми переходами. Смелая острота ракурсов сочетается в композициях с гибкой игрой мягких, певучих линий. Мастеру Тршебоньского алтаря принадлежат также «Поклонение младенцу Христу» (ок. 1380, Южночешская галерея, Глубока-над-Влтавой) и «Роудницкая мадонна» (до 1380, Национальная галерея, Прага), отмеченные тонким лиризмом.

Мастер Тршебоньского алтаря. «Воскресение Христа». Часть алтаря собора св. Ильи в Тршебоне. Около 1380. Национальная галерея. Прага.

«Бегство в Египет». Фрагмент фрески Эммаусского монастыря в Праге. Около 1360.

Высокий художественный уровень свойствен и многим стенным росписям Ч. 2-й пол. 14 в. Подробной повествовательностью и наивной выразительностью контурных изображений отличаются многофигурные росписи на темы жизни св. Йиржи в Старом дворце замка *Йиндржихув-Градец* (1338). Стремлением к гибкой пластичности и жизненной убедительности изображений, использованию выразительных возможностей светотени проникнуты фрески Эммаусского монастыря в Праге (около 1360). Выделяются также росписи в замке Карлштейн (ок. 1360) и Саксонской капелле собора св. Вита в Праге (ок. 1375).

«Благовещение пастухам». Миниатюра молитвенника Яна из Стршеды. Около 1364. Национальный музей. Прага.

14 в. был временем яркого расцвета чешской миниатюры. Её главными центрами в начале столетия являлись мастерские епископа Яна из Дражице в Праге и королевы Рейчки в Брно (известными мастерами здесь были Ольдржих, Oldřich, и Пашек, Pašek). Их произведения говорят о творческом освоении традиций южнофранцузского, итальянского и саксонского готического искусства (требник епископа Яна из Дражице, 2-я четверть 14 в., Национальный музей, Прага). Прихотливым изяществом орнамента, живой выразительностью рисунка и нарядным колоритом отличается «Пассионал аббатисы Кунгуты», настоятельницы монастыря св. Йиржи в Праге (ок. 1313—21, Национальная галерея, Прага). С сер. 14 в. в миниатюре усиливаются итальянские влияния, проникнутые проторенессансными тенденциями. Убранство рукописей 2-й пол. 14 в. отличается богатством и целостностью декоративного замысла, изысканностью нарядного звучного колорита (наиболее излюбленны праздничные сочетания красного и синего цветов, оттенённые белыми, золотистыми, охристо-зелёными и мягко-коричневыми оттенками). Фигуры святых, сцены евангельских легенд, а иногда и эпизоды из чешской истории (изображённые во всю страницу на архитектурном фоне или же органически включённые в обрамляющий текст сочный растительный орнамент) отмечены мягкой пластичностью, свободой пространственного расположения, поэтичностью пейзажных фонов и жанровых деталей. К числу шедевров европейской готической миниатюры можно отнести молитвенник Яна из Стршеды (ок. 1364, Национальный музей, Прага). К нему близки миниатюры «Райградского молитвенника» (Университетская библиотека, Брно), молитвенника архиепископа Арношта из Пардубице (до 1364, Национальный музей, Прага), Книги прав г. Брно (2-я пол. 14 в., Архив г. Брно) и др. В работах миниатюристов короля Вацлава IV (1361—1419) получают развитие ренессансные тенденции предшествующего периода. Их работы с изображениями во всю страницу, выполненными яркими, пёстрыми красками и отличающимися пластической передачей объёмов, включают весёлые и нравоучительные жанровые сценки (Библия Вацлава IV, Художественно-исторический музей, Вена).

«Принесение Христа во храм». Миниатюра молитвенника Арношта из Пардубице. Около 1364. Национальный музей. Прага.

В конце 14 — нач. 15 вв. Ч. становится одним из ведущих в Европе центров т. н. «мягкого стиля». В Ч. он получил название «красивого стиля» или «стиля прекрасных мадонн». Его предпосылки возникли в скульптуре мастерской Петра Парлержа, живописи Теодорика и Мастера Тршебоньского алтаря. Новое направление получило широкое развитие в разных областях, включая книжную миниатюру, и достигло своей вершины в скульптуре. Характерные для этого стиля несколько идеализированные статуи мадонн с младенцем Христом на руках отличаются мягким лиризмом, тонкой передачей еле уловимых оттенков чувств, грациозностью и естествен-

ностью (хотя и некоторой манерностью) движений фигур, утончённой ритмической игрой мягко ниспадающих пышных драпировок одежд. Среди лучших образцов этого стиля в Ч. — «Крумловская мадонна» (конец 14 в., Художественно-исторический музей, Вена, реплика — в Национальной галерее, Прага) и «Пльзенская мадонна» (1395, Собор св. Бартоломея, Пльзень). Мастер «Крумловской мадонны» (Mistr krumlovské madony) выполнил для собора в Сливице (Slivice) статую св. Петра (1395, Национальная галерея, Прага), воссоздающую сложный, напряжённый духовный мир человека. Реалистические тенденции проявились и в «Пьете» из собора в Йиглаве (Jihlava; нач. 15 в.), созданной в мастерской этого скульптора. С нач. 15 в. «мягкий стиль» в скульптуре Ч. приобретает всё усиливающуюся и несколько поверхностную декоративность. Лирическая струя получила развитие и в станковой живописи «мягкого стиля» («Святовитская мадонна», ок. 1400, «Йиндржихувградецкая мадонна», ок. 1400,— обе в Национальной галерее, Прага), произведения которой сочетают изысканную линеарность и обобщённость контуров с попытками передачи объёмов и любовным воспроизведением декоративных деталей одежд. В 1-е десятилетие 15 в. живопись «мягкого стиля» становится более условной и отвлечённой, хотя и не теряет музыкальности линейных ритмов («Вышебродская мадонна», до 1420, Национальная галерея, Прага).

«Пльзенская мадонна». 1395. Собор св. Бартоломея. Пльзень.

Искусство Ч. первых двух десятилетий 15 в. отличается противоречивым характером. Наряду с «красивым стилем» развивается направление, отражающее сложность духовной жизни в период возникновения и развития гуситского движения. Значительным скульптором этого времени был т. н. Мастер «Распятия» из церкви Тынской Богоматери (Национальная галерея, Прага), связанный с традицией школы Петра Парлержа. Он придерживался строгого и монументального пластического стиля и наделял образы драматизмом («Пьета» из Вшемержице, ок. 1410, Южночешская галерея, Глубока-над-Влтавой; «Скорбящий Христос» из зала заседаний ратуши в районе Старе-Место в Праге, реплика — ок. 1413, Музей Главного г. Праги). Творчество этого мастера оставило глубокий след в чешской скульптуре 15 в.

Мастер «Крумловской мадонны». «Св. Петр» (фрагмент). Дерево. 1395. Национальная галерея. Прага.

Реалистические и демократические устремления гуситской эпохи проявились и в творчестве Мастера Райградского алтаря (Mistr rajhradského oltáře), автора монументальных алтарных композиций на тему «страстей христовых» для монастыря в Райграде (Rajhrad; ок. 1420, Национальная галерея, Прага, и Моравская галерея, Брно). Райградский мастер не остался в стороне от влияний «красивого стиля», но в его живописи усилился монументально-эпический повествовательный момент. Сценическая площадка в его работах («Голгофа», «Несение креста» и др.) представляет собой монументальный фриз, на котором размещено множество фигур, расположенных в неглубоком пространстве, тесно прижатых друг к другу и охваченных единым движением. Мастер слабо выделяет фигуры Христа, Марии и других главных действующих лиц, располагая их в сплочённой людской толпе. Он подчёркивает контраст между благородным обликом одних персонажей и резкими, почти гротескными чертами других. В сценах, проникнутых напряжением и тревогой, отразилась атмосфера эпохи социальных потрясений. Впечатление напряжённости и драматизма усиливается благодаря дробному чередованию красных, белых и зелёных пятен цвета, положенных на золотой фон.

«Страсти христовы». Рельеф тимпана северного портала церкви Тынской Богоматери в Праге. Начало 15 в.

Мастер Райградского алтаря. «Несение креста». Около 1420. Моравская галерея. Брно.

Гуситское движение нач. 15 в. способствовало укреплению в искусстве народных начал, светских антиклерикальных тенденций, что проявилось наиболее ярко в миниатюре (напр., в «Гёттингенском кодексе», ок. 1464, Университетская библиотека, Гёттинген). В рукописях встречаются живые зарисовки гуситских боёв, сцены труда и повседневной жизни.

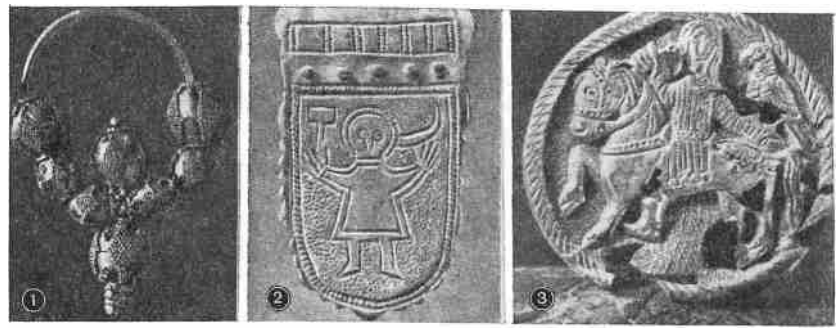
С нач. 15 в. центр развития скульптуры и живописи перемещается в Южную Ч., которая становится не только оплотом гуситского движения, но и центром консолидации католической реакции (в особенности во владениях графов Рожемберков). В разрез с гуситским иконоборчеством здесь возникают и охранительные, консервативные тенденции в искусстве. Готический традиционализм даёт здесь о себе знать и в сер. 15 в. Во многих произведениях южночешской скульптуры в это время заметны отголоски «красивого стиля», подчас в несколько огрублённом и упрощённом виде. В 1470—80-х гг. искусство переходит в завершающую фазу позднеготического стиля, нарастают черты реализма и трезвой наблюдательности, усиливается воздействие нидерландского искусства («Алтарь св. Йиржи», ок. 1470, Национальная галерея, Прага). С творчеством Дирка Баутса (см. *Нидерланды* С т а р ы е) связан неизвестный мастер, создавший т. н. Алтарь магистра Пухнера (1482, Национальная галерея, Прага). Черты сюжетной повествовательности проявляются и в произведениях скульптуры 2-й пол. 15 в., в которой готическая изломанность форм постепенно сменяется поисками пластической ясности.

Художественная жизнь Ч. в конце эпохи готики и начале эпохи Возрождения (1490—1540-е гг.) отличается многообразием. Возникает ряд живописных и скульптурных школ, не уступающих по значению пражской,— в Хрудиме (Chrudim, Вост. Ч.), *Пльзене* и др. городах. Здесь работает много иностранных мастеров, в том числе ученик Лукаса Кранаха Старшего (см. *Германия*) Мастер «IW», скульптор У. Крёйц (U. Kreuz) и др. Важное значение сохраняет скульптура Южной Ч. Здесь, в г. *Ческе-Будеёвице*, возникла одна из самых крупных скульптурных школ эпохи поздней готики, во главе которой стоял выдающийся художник — т. н. Мастер «Оплакивания» из Жебрака (Mistr Oplakávání ze Žebráka). Выполненное им многофигурное «Оплакивание Христа» (ок. 1510, Национальная галерея, Прага) с несколько уплощёнными и удлинёнными фигурами, исполненными грациозности и живой выразительности, отмечено напряжённым психологизмом, графически-изощрённым и беспокойным линейным ритмом. В позднем творчестве мастера, близком дунайской школе (см. *Австрия*, *Германия*, *Словакия*), заметны отголоски ренессансных веяний, появляется стремление к пластичности и передаче пространства. Влияние т. н. Мастера «Оплакивания» из Жебрака было широко распространено на юге Ч.

В станковой живописи последней трети 15 — нач. 16 вв. скрещивались и перерабатывались французские, немецкие, австрийские и нидерландские художественные влияния. В рамках позднеготического стиля постепенно вызревали новые, ренессансные художественные принципы, развитие которых было подготовлено прогрессивными реалистическими и гуманистическими тенденциями искусства 14 и 15 вв.

К первым памятникам нового направления относятся росписи Смишековской капеллы в храме св. Барбары в Кутна-Горе (ок. 1485). Величавые многофигурные сцены («Прибытие царицы Савской» и др.) размещены на многообразных архитектурных фонах, как бы воссоздающих реальную окружающую среду. Новые, ренессансные особенности (живая повествовательность, праздничный светский дух, усиливающийся благодаря любовному воссозданию пышных одежд, перспективное построение пространства) уживаются в росписях с чертами готической линейности, удлинённостью и бесплотностью фигур.

Декоративно-прикладное искусство. Наиболее ранние памятники декоративно-прикладного искусства Ч. относятся к великоморавской эпохе. Древние моравские мастера, достигшие высокого совершенства в изготовлении ювелирных изделий, восприняли формы художественных ремёсел Подунавья 6—8 вв. с характерным для них переплетением позднеантичных, древнеславянских (см. *Славяне*) и аварских традиций. В 9 в. эти традиции обогатились благодаря влиянию *Византии* (см.) и искусства каролингской эпохи (см. *Германия*, *Франция*). В богатых погребениях в с. Микульчице близ Годонина и в Старе-Место близ Угерске-Градиште обнаружено

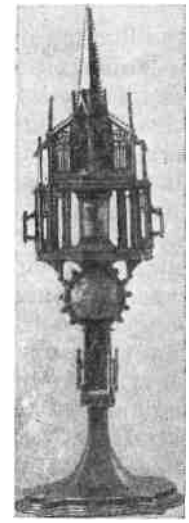


Декоративно-прикладное искусство эпохи Великоморавской державы. 9 в. 1. Серебряная серьга. Из Старе-Место. Зернь. 2. Наконечник пояса с изображением человека и эмблем власти. Из Микульчице. 3. Бляха с изображением всадника. Из Старе-Место. Серебро, чеканка. 2-я половина 9 в. Моравский музей. Брно.

большое число разнообразных по формам ювелирных изделий (преимущественно женских украшений; Моравский музей, Брно, и др. собрания). Среди изделий начала 9 в.— кольцевидные серьги с «глазком» или меандровидными привесками, выполненные с применением гравировки, чеканки и черни, параболические шпоры с выгравированными по бокам изображениями человеческой маски. С середины 9 в. техника изделий усложняется. Появляются серьги из золота и серебра с луновидными и гроздеобразными привесками, изготовленными с помощью чеканки и прессовки, с применением зерни и филиграни, языкообразные наконечники поясов с гравированным изображением схематической человеческой фигуры в позе «оранта» (ряд исследователей видит в этих изображениях свидетельство христианизации Моравии). Своеобразными изделиями моравских мастеров являются т. н. гомбики — шаровидные подвески из двух прессованных половинок, покрытые сетью мягкого геометрического и стилизованного растительного и зооморфного орнамента. Его мотивы (круги, ромбы, пальметты, птицы) говорят о восприятии классических орнаментальных традиций Восточного Средиземноморья. Художественные традиции Великой Моравии сохранялись в раннесредневековом искусстве Чешского княжества (10—11 вв.).

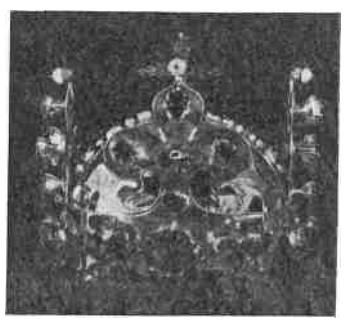
Реликварий-бюст св. Людмилы. Около 1350. Сокровищница собора св. Вита. Прага.

Новый этап в развитии декоративно-прикладного искусства Ч. начинается в 12 в., в эпоху сложения романского стиля. Закладывающиеся в этот период традиции ювелирного дела (в т. ч. эмальерного искусства) и художественного ткачества, связанные с центральноевропейским кругом, получают яркое развитие в эпоху готики. С конца 13 в. существовала ювелирная мастерская при монастыре в Бржевнове (ныне в черте Праги), где в 1-й трети 14 в. был создан ряд уникальных для своего времени памятников, в том числе реликварии-бюсты св. Людмилы и св. Вита (ок. 1350, сокровищница собора св. Вита, Прага). Вершиной готического ювелирного дела явилось искусство эпохи правления Карла IV. В мастерской Петра *Парлержа* при соборе св. Вита в Праге был выполнен ряд выдающихся художественных изделий — надгробие св. Вацлава в одноимённой капелле собора св. Вита, украшенное драгоценными камнями, рельефами и чеканными статуями святых, бюст Карла Великого, «трёхбашенный» реликварий и т. н. Чешская корона (первоначально корона королевы Анны, дочери Карла IV и жены английского короля Ричарда II; ныне в Гос. доисторическом собрании, Мюнхен). Традиции мастерской Парлержа со



Мастерская Петра Парлержа. Реликварий. Конец 14 в.

«Сватовацлавская» корона чешских королей. Золото, полудрагоценные камни, жемчуг. 1346—47. Капелла св. Вацлава собора св. Вита в Праге.



Кафельная плитка с рельефным изображением Яна Жижки на коне. 15 в.

свойственной ей архитектонически ясной и строгой трактовкой форм в 14—15 вв. сохраняются в многочисленных предметах церковного обихода. В 14 в. переживало расцвет и искусство художественной вышивки, воспринявшее влияние Передней Азии и Византии, а также Сев. Италии. На алтарных завесах, одеждах священнослужителей и др. предметах культового обихода встречались шитые многофигурные композиции на религиозные темы, выдержанные в нежной, изысканной гамме и близкие аналогичным изображениям в станковой живописи (напр., сцена «Распятия» на облачении священника, из Броумова, Broumov, Художественно-промышленный музей, Прага). Для феодальной знати по восточным и итальянским образцам изготовлялась парча с тканым мелким растительным орнаментом или с мотивом граната, а также со стилизованными зооморфными и антропоморфными изображениями. С 14 в. широкой известностью пользовались изготовлявшиеся в Ч. кафельные плитки с расписными и рельефными орнаментальными мотивами, а иногда и с сюжетными композициями (напр., кафель с рельефным изображением Яна Жижки на коне, 15 в.). С 14—15 вв. получает развитие и художественное стекло (сосуды с фигурными изображениями, нанесёнными эмалевыми красками, витражи).

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО 16 — начала 19 вв.

Гуситские войны 1419—37 закончились поражением восставших масс и победой светских и церковных феодалов. Вслед за ними началась длительная междоусобная борьба между претендентами на чешский престол. В 1526 землями Ч. овладела династия Габсбургов. Вновь восторжествовала католическая церковь, начались гонения на гуситов, «чашников» и др. противников католицизма. В 16 в. усилился приток в Ч. переселенцев бюргеров и аристократов из Германии и Австрии. Города и городская культура в Ч. начали постепенно приходить в упадок. Строительство перешло гл. обр. в руки новой аристократии. Стиль ренессанса в искусстве Ч. в конце 16 — нач. 17 вв. сменился маньеристическими тенденциями. Крупным центром маньеризма стал двор императора Рудольфа II в Праге. В придворном искусстве 1-й трети 17 в. сложились предпосылки стиля барокко, который переживал расцвет во 2-й пол. 17 — 1-й трети 18 вв. Искусство чешского барокко отразило глубокие противоречия общественной жизни в период потери государственной самостоятельности, бесконечных войн, наступления феодально-католической реакции. В условиях непрекращавшихся народных антигабсбургских движений в нём постепенно формировалось национальное, демократическое направление.

В **архитектуре** Ч. в сер. 16 в. распространился стиль ренессанса, принесённый иностранными, в основном итальянскими, архитекторами. Новый стиль насаждался королевским двором и крупными феодалами. Первой из созданных в стиле ренессанса построек был летний королевский дворец Бельведер в саду под Пражским Градом [1538—63, архитекторы Джованни (Ганс) Спацио, G. Spatio, Spacio, Spazzio, Паоло делла Стелла, Paolo della Stella (ум. 1552), Б. *Вольмут*]. Небольшое, изящное по пропорциям двухэтажное здание дворца с куполообразной крышей окружено в 1-м этаже лёгкой галереей с полуциркульными аркадами, покоящимися на стройных ионических колоннах. Арочный мотив повторяется и в завершении ниш 2-го этажа, чередующихся с прямоугольными окнами и, как и последние, обрамлённых карнизами и пилястрами. Нижняя часть здания отделена от верхней галереи нарядным резным фризом. Перед зданием находится знаменитый «Ноющий» фонтан в стиле ренессанса, гармоничный по пропорциям и украшенный скульптурой (1564—73). В королевском же саду Б. Вольмут выстроил здание зала для игры в мяч (1567—1569), фасад которого расчленён полуколоннами, поддерживающими профилированный, но упрощённо трактованный карниз.

В 16 в. близ Пражского Града началось строительство дворцов с обширными садами. Среди них монументальный Шварценбергский дворец (1545—63) с массивными стенами, покрытыми росписью, имитирующей узорный руст, небольшими окнами и высокой кровлей, завершённой на торцовых сторонах щипцами, обрамлёнными башенками. В его формах сказывается воздействие архитектуры Северного Возрождения (гл. обр. Германии и Нидерландов).

Стиль ренессанса во 2-й половине 16 — начале 17 вв. проникает и в постройки богатых горожан. Новые ренессансные формы появляются чаще всего в перестроенных готических зданиях. Жилые дома в городах Ч., сохраняющие традиционную средневековую структуру, в этот период приобретают нарядные резные эркеры, открытые арочные галереи (иногда и во вторых этажах), росписи сграффито и фигурные русты на фасадах. Таковы в районе Старе-Место в Праге дома «У двух золотых медвежат» (сер. 16 в.), «У Минуты» (около 1611) и др. Выдающиеся памятники жи-

лой архитектуры встречаются и в других чешских городах — *Таборе*, *Тельче*, Пардубице (Pardubice), *Кутна-Горе*, Славонице (Slavonice). Они часто завершаются высокими фронтонами, украшенными несколькими рядами ложных декоративных аркад (дом Зденека Неедлы в Таборе, 2-я пол. 16 в.). Известен своим символическим завершением — башенкой в форме «гуситской чаши» — «Дом с чашей» в Литомержице (Litoměřice, 1584). Из ратуш в стиле ренессанса выделяются ратуша в *Пльзене* (1554—58, архитектор Дж. Стацио, G. Stazio, Statio, Stazzi, ум. 1595; завершена в 17 в.) с фасадом, сплошь покрытым нарядными росписями сграффито, а также перестроенная из готической постройки ратуша в *Оломоуце* с наружной лестницей, ведущей к лоджии. В 1520 частичной перестройке подверглась и ратуша в районе Старе-Место в Праге, на фасаде которой было сооружено нарядное трёхчастное окно с каннелированными пилястрами, поддерживающими богато профилированный антаблемент с тимпаном, несущим герб города.

Б. Маджи, Дж. М. Факони. Т. н. Ронделла в саду замка в Йиндржихув-Градце. 1591—96.

Частичной перестройке в стиле ренессанса подверглись некоторые дворцы и замки. Так, в Пражском Граде «Владиславский» зал королевского дворца получил новые, расширенные и обрамлённые пилястрами окна, а базилика св. Йиржи — ренессансный по формам портал (нач. 16 в.). Наиболее ярким примером ренессансной реконструкции явился замок в *Йиндржихув-Градце*, где к готическому дворцу в 1589—95 были пристроены «Большая» и «Малая» трёхъярусные арочные галереи во внутреннем дворе, а также сооружён небольшой, круглый в плане павильон для концертов (т. н. Ронделла, 1591—96). Перекрытый высоким коническим куполом с люкарнами, он украшен внутри богатой декоративной лепниной. Выдающимся памятником архитектуры ренессанса в Ч. является замок в Литомышле (Litomyšl; начат в 13 в., перестроен в 1458—1573 и в 1604). Его монументальный южный фасад, отличающийся торжественной праздничностью, украшен росписью, имитирующей изящный узорный руст. С целостной плоскостью стены, редко расчленённой оконными проёмами, контрастируют лоджия с лёгкими полуциркульными аркадами, расположенная в верхнем этаже в центре фасада, и нарядные щипцы с башенками, помещённые по боковым его сторонам. Однако стиль ренессанса не пустил в Ч. глубоких корней и не сложился в стройную и последовательную художественную систему.

Во 2-й пол. 16 в. в Ч. назрел политический кризис, усилился антагонизм между католической церковью и народными массами, хранившими верность учению Яна Гуса. Всё это подготовило почву для народного восстания 1618—20, которое было подавлено. Восторжествовала поддерживаемая династией Габсбургов католическая реакция. Она усугубилась бедствиями Тридцатилетней войны 1618—48, основным театром которой в 1618—23 была территория Ч. Значительная часть населения погибла, многие города были разрушены и разграблены.

К. Динценхофер, К. И. Динценхофер, А. Лураго. Церковь св. Микулаша на Мала-Стране в Праге. 1703—55. Интерьер.

В 17 в. строительство перешло в руки феодальной знати. Ведущей организацией в культовом зодчестве стал орден иезуитов, а наиболее распространённым видом церковных построек — однонефный храм с боковыми капеллами типа церкви Иль Джезу в Риме (см. *Италия*; церковь св. Игнатия в районе Нове-Место в Праге, 1665—87, архитектор К. *Лураго*). Их отличительной особенностью явилась перегруженность интерьера (стен и сводов) скульптурой и декоративной лепниной из стукко. Наиболее выдающимися архитекторами в этот период в Ч. были К. и К. И. *Динценхоферы*, творчество которых во многом определило облик культовых построек эпохи барокко. Их храмам свойственны тяготение к гибкой пространственной организации и выразительной пластичности форм, парадной монументальности и светской праздничности наружного облика зданий. Среди лучших культовых построек чешского барокко — церковь св. Микулаша на Мала-Стране в Праге (начата в 1673; сооружена в 1703—11 К. Динценхофером, за-

К. И. Динценхофер. Храм св. Яна Непомука «На Скальце» в Праге. 1729—39.

вершена в 1737—55 К. И. Динценхофером и А. Лураго). Однонефная постройка, органически вписывающаяся в готический силуэт города, имеет монументальный купол над алтарной частью и стройную пятиярусную колокольню в юго-восточном углу. Благодаря изгибам стен и сгруппированным уступами колоннам и пилястрам (расположенным на каждом из ярусов колокольни и на расчленённых карнизом фасадах) облик церкви приобрёл нарядность и гибкую пластичность. Декоративным богатством и динамичностью пространственного решения отличается и интерьер храма с овальной формы куполами над травеями нефа и волнистыми по очертаниям карнизами эмпор. Он в изобилии украшен скульптурой, декоративной лепниной и росписями. Центрическими по композиции являются постройки К. И. Динценхофера в Праге — храм св. Микулаша в районе Старе-Место (1732—37) с огромным восьмигранным куполом, покоящимся на восьми сгруппированных по углам пилонах, в формах которого наметились классицистические тенденции, и храм св. Яна Непомука на Скальце (1729—39) с изогнутыми в плане очертаниями фасадов. Своеобразно творчество Дж. (Я.) Сантини-Эйхеля [G. (J.) Santini-Aychel, Aüchel, Euchel, 1677—1723], представлявшего «готизирующую» линию в храмовом зодчестве Ч. эпохи барокко (перестройка церкви Вознесения Богоматери в районе Седлец в Кутна-Горе, 1703—07; храм в Кладруби, Kladruby, 1712—1716). Его постройкам свойственно сочетание неоготических нервюрных сводов и барочных элементов, округлых и прямоугольных форм, центрических пространств и продольного построения композиции.

Я. Сантини-Эйхель. Своды главного нефа церкви Вознесения Богоматери в районе Седлец в Кутна-Горе. 1703—07.

В эпоху барокко переживает расцвет светское дворцовое зодчество, в котором оригинально преломляются воздействия итальянской, французской и австрийской архитектуры. Дворцы аристократии в 17—18 вв. отличаются композиционным разнообразием, парадным великолепием форм, богатством и изяществом декоративного убранства, тонкой связью с ландшафтом. Среди первых светских построек в стиле барокко Вальдштейнский дворец в районе Мала-Страна в Праге (1623—30) — роскошный дворцовый комплекс с пятью внутренними дворами, окружённый обширным парком. Он включает дворцовую капеллу, манеж и садовую лоджию. Главный фасад дворца с небольшими окнами, широкими воротами и двумя парадными порталами явился результатом перестройки ренессансного здания. Интересен его «Большой» зал (1624—25), занимающий два этажа и перекрытый зеркальным сводом, как бы поддерживаемым мраморными пилястрами. Центральное панно потолка заполнено декоративной росписью, а вся остальная поверхность свода украшена пышной лепниной. Своеобразна и глубокая трёхарочная садовая лоджия («Сала террена») с монументальными арками на сдвоенных колоннах и с высокой кровлей, украшенной люкарнами. Изнутри она покрыта декоративными росписями.

А. Спецца, Дж. Пьеррони. «Большой» зал Вальдштейнского дворца в Праге. 1624—25.

С постройкой Вальдштейнского дворца началось строительство многочисленных барочных дворцов с роскошными парками и садами в районе Мала-Страна в Праге, у подножия Пражского Града. На Градчанах, недалеко от ворот Града, был сооружён Чернинский дворец (1668—1750) с несколько монотонным удлинённым фасадом, расчленённым 28 полуколоннами большого палладианского ордера. Существенным изменениям подвергся и комплекс Града. Так, в северном корпусе королевского дворца в 1598 был сооружён «Испанский» зал, в 1758—75 были перестроены фасады

зданий первого, второго и третьего дворов. Большое своеобразие придали облику Праги живописные дворцово-парковые комплексы района Мала-Страна — Михновский (1640—50), Лобковицкий (1703—07), Фюрстенбергский (1745—47) и др., а также Вртбовский сад (ок. 1720). Создатели этих ансамблей (архитекторы, скульпторы, мастера садово-паркового искусства) с тонким вкусом и мастерством использовали естественный рельеф местности, подчёркивая его структуру широкими террасами, лестницами, крутыми подъёмами и спусками. Они возводили ограждающие и подпорные стены, покрытые вьющимися декоративными растениями, украшали сады фонтанами, скульптурой, декоративными деревьями. Садовые комплексы района Мала-Страна и до сих пор являются одним из главных украшений старой части города.

Ф. М. Канька. Вртбовский сад в Праге. Около 1720.

Ряд дворцов в стиле барокко был сооружён и в районе Старе-Место в Праге. Среди них — дворец Кинских на Староместской площади (1755—65, архитекторы К. И. Динценхофер, А. Лураго) со сдержанным по декору, обрамлённым рустом главным фасадом. Дворец имеет двое парадных ворот, значение которых подчёркнуто пилястрами, объединяющими над ними два верхних этажа, и фронтонами в верхней части здания. Недалеко от него расположен и роскошный, богато украшенный скульптурой дворец Клам-Галласов (1713—25; построен по проекту И. Б. Фишера фон Эрлаха, см. *Австрия*).

А. Хаффенеккер. Т. н. Сословный театр (ныне Театр им. Й. К. Тыла) в Праге. 1781—83.

Среди загородных резиденций выделяется дворец «Троя» (1679—96), сооружённый французским архитектором Ж. Б. Матеем (J. B. Mathey, Mathei, Matheus, ок. 1630—96). Он соединяет черты палладианской виллы и французского загородного замка. К строгому 3-этажному центральному зданию, расчленённому пилястрами и перекрытому простой четырёхскатной крышей, примыкают в виде флигелей два 2-этажных боковых корпуса. Перед главным садовым порталом, расположенным на 2-м этаже, находится парадная лестница с балюстрадами, украшенными скульптурой. Изяществом и интимностью форм отличается расположенная в районе Нове-Место в Праге т. н. вилла «Америка» (1715—20, архитектор К. И. Динценхофер). Её сад богато украшен скульптурой и декоративными вазонами. В 1770-х гг. в светском строительстве появился ряд зданий в стиле классицизма (т. н. Сословный театр, ныне Театр им. Й. К. Тыла, в Праге, 1781—83, архитектор А. Хаффенеккер, A. Haffenecker, 1725—ок. 1783), однако в них сохранялись отдельные барочные черты.

Мастер Литомержицкого алтаря. «Бичевание Христа». Начало 16 в. Северочешская галерея. Литомержице.

Изобразительное искусство. Для искусства нач. 16 в. характерно сложение новых, ренессансных художественных принципов. Ренессансные особенности в произведениях живописи этого времени часто сочетаются с готическими традициями, а порой и тенденциями маньеризма. К концу 15 — 1-й четверти 16 вв. относится творчество выдающегося живописца — Мастера Литомержицкого алтаря (Mistr litoměřického oltáře), которое завершает эпоху готики в Ч. и открывает путь к искусству Возрождения. Европейски образованный художник (он посетил Германию и, возможно, Венецию), Мастер Литомержицкого алтаря возглавлял живописную мастерскую в Праге и был близок к королевскому двору. Созданный им для костёла в г. Литомержице цикл алтарных композиций на тему «страстей христовых» (начало 16 в., Северочешская галерея и костёл Всех святых, Литомержице)

«Ян Жижка во главе войска». Миниатюра «Йенского кодекса». Начало 16 в. Национальный музей. Прага.

при скрытом напряжении пронизан возвышенным спокойствием. Он отличается благородством и внутренним достоинством персонажей, сдержанностью в раскрытии чувств, свободной расстановкой несколько уплощённых и удлинённых фигур (то изображённых на гладком фоне и искусно сгруппированных на переднем плане, то размещённых на архитектурных и пейзажных фонах, создающих впечатление пространства). Нарядный колорит, построенный на тонких созвучиях изысканных красок, придаёт изображениям светскую праздничность. Вместе с тем в гибких, несколько нервных контурных линиях, очерчивающих фигуры, проскальзывают черты эмоциональной взволнованности и беспокойства, что сближает творчество Мастера Литомержицкого алтаря с живописью дунайской школы (см. *Австрия*, *Германия*, *Словакия*). В созданных им алтарных образах для Страговского монастыря в Праге (после 1505, Национальная галерея, Прага) усиливаются черты ренессанса. Пропорции фигур укорачиваются, формы становятся более объёмными и весомыми. Поэтичные пейзажные фоны придают изображениям черты лирической созерцательности. Ренессансные особенности находят наиболее яркое выражение в цикле монументальных фресковых росписей на темы жизни св. Вацлава, выполненных мастером в капелле св. Вацлава в соборе св. Вита в Праге (1506—08). Росписям присущи торжественное величие и уравновешенность композиции, мягкая цветовая гармония. В многофигурные сцены умело включены портретные изображения, в т. ч. короля Владислава II и его жены Анны. Мастеру принадлежит и один из первых в Ч. станковых портретов — портрет Альбрехта из Коловрат (1506, частное собрание, Мерсбург), отличающийся при известной уплощённости и застылости изображения точностью портретной характеристики. Творчество Мастера Литомержицкого алтаря явилось вершиной развития национальной ренессансной школы живописи в Ч. Со 2-й четверти 16 в. алтарная живопись в Ч. постепенно приходит в упадок, уступая место новым, светским жанрам. С Мастером «IW» связано появление первых картин на античные сюжеты («Смерть Лукреции», 1525), которым свойственно несколько внешнее и поверхностное следование манере Лукаса Кранаха Старшего (см. *Германия*). К 16 в. относится последний период расцвета чешской миниатюры, постепенно приходящей в упадок в связи с развитием книгопечатания (с конца 15 в.). Миниатюра начала столетия продолжает реалистические традиции готической эпохи. Острой социально-критической направленностью проникнуты миниатюры «Йенского кодекса» (начало 16 в., Национальный музей, Прага), гуситского по своему духу (он представляет собой сборник сатирических и иных текстов, распространённых в Ч. после 1500). В нём помещены наивно-выразительные изображения сцен из жизни гуситов — «Ян Жижка во главе войска» и «Сожжение Яна Гуса». Градуал из собора св. Вита (1552, миниатюрист Ф. Пулерж, F. Puléř, Puler, Polierer, 1510—62, Библиотека капитула, Прага) украшен портретными изображениями донаторов, сцен из жизни цехов. Готические и ренессансные черты сочетает в себе гуситский по содержанию т. н. Чешский канционал 1587 (Национальный музей, Прага) с изображениями во всю страницу и богатым ренессансным орнаментом, включающий песню в честь Яна Гуса и изображение сцены его сожжения.

Миниатюры т. н. Чешского канционала. 1587. Национальный музей. Прага. Слева — «Сожжение Яна Гуса». Справа — песня о Яне Гусе.

С сер. 16 в. на первое место выступают новые виды и жанры изобразительного искусства, служащие украшением парадных светских построек знати в стиле ренессанса,— круглая декоративная скульптура, лепной декор из стукко, сграффито. Получает распространение портретная живопись на холсте, отличаю-

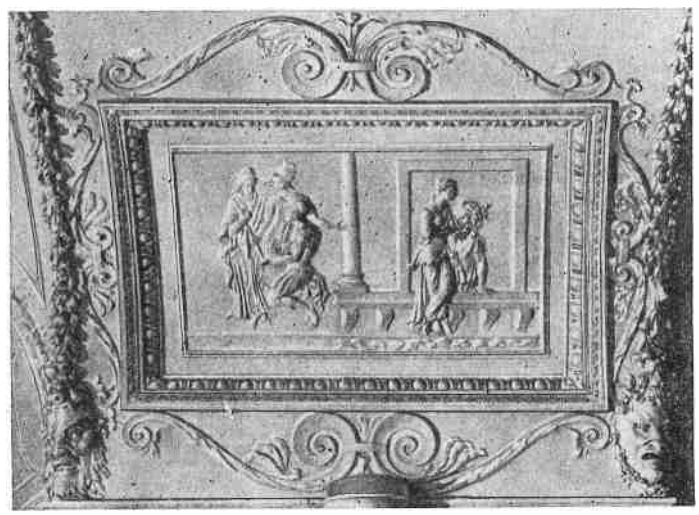
Надгробие Т. де Браге. Камень. Начало 17 в. Церковь Тынской Богоматери. Прага.

щаяся торжественностью композиции, жизненной непосредственностью образов. Во дворцах знати возникают целые семейные портретные галереи. Создаются и надгробные портреты — эпитафии с несколько упрощёнными изображениями умерших, выполненные маслом на дереве или высеченные в форме горельефа на каменной плите. Монументальные архитектурно-скульптурные надгробия создаются гл. обр. иностранными (чаще всего нидерландскими) мастерами.

Благодаря работе в Ч. многочисленных итальянских мастеров в конце 15 — нач. 16 вв. широкое распространение получает декоративная скульптура в стиле ренессанса, предназначенная для украшения архитектуры. Отдельные ренессансные мотивы появляются уже в позднеготических зданиях (обрамление окон «Владиславского» зала в королевском дворце и портал базилики св. Йиржи — в Пражском Граде). Замок в Моравска-Тршебове (Moravská Třebová) украшен рельефными портретами их владельцев (конец 15 в.). Среди первых декоративных ансамблей в стиле ренессанса — скульптурное убранство замка в Пардубице (Pardubice; 1520-е гг.) и летнего королевского дворца Бельведер близ Пражского Града (1560-е гг.). Богатый лепной декор из стукко украшает потолки и своды королевского охотничьего замка «Звезда» в Праге (1555, скульптор Дж. Кампьоне, G. Campione, архитектор Дж. М. Аосталли дель Памбьо, G. M. Aostalli del Pambio). Он содержит 334 панно с рельефами на темы из античной мифологии, включёнными в многообразные по очертаниям кессоны и отличающимися филигранной точностью обработки деталей. Среди лучших памятников круглой скульптуры — «Поющий» фонтан перед летним королевским дворцом Бельведер в Праге (создан в 1564—73 чешским мастером Т. Ярошем, T. Jaroš, из Брно по эскизу итальянского скульптора Ф. Терцио, F. Terzio, ум. 1591). Он выполнен в стиле итальянской ренессансной скульптуры и отмечен ясностью и соразмерностью форм, тонким изяществом узорных мотивов (в верхней части фонтана помещена фигура «путто», держащего рыбу). Со 2-й четверти 16 в. ведёт начало чешское медальерное искусство. На монетном дворе в Яхимове (Jáchymov; основан в 1519—20) выпускались медали с композициями на религиозные темы, портретами знати и крупнейших исторических деятелей (в т. ч. Яна Гуса). Со 2-й пол. 16 в. парадные медали с аллегориями и портретными изображениями правителей выпускают придворные мастера императора Рудольфа II (А. Абонди, A. Abondi, 1538—91; Ян де Вос, Jan de Vos, р. ок. 1578, и др.).

Особенно широкое распространение в Ч. в 16—17 вв. получили росписи в технике сграффито, принесённой итальянскими мастерами. Ими украшались фасады и интерьеры домов (среди первых памятников — сграффито зала для игры в мяч в королевском саду на Градчанах в Праге). Грандиозностью замысла отличаются сграффито, покрывающие стены внутреннего двора замка в Литомышле (Litomyšl; конец 16 в.). Некоторые из них воспроизводят знаменитые работы итальянских мастеров, в том числе росписи т. н. станц в Ватиканских дворцах в Риме, выполненные Рафаэлем и его школой (см. *Италия*). Первоначально сграффито украшали гл. обр. резиденции аристократии, но позже они проникли и в городское строительство, придав нарядность городским комплексам. Богатые декоративные композиции в технике сграффито иногда сплошь покрывали фасады зданий и включали эпизоды из библейских сказаний и античной мифологии, изображения чешских исторических деятелей, батальные сцены, фигуры животных и птиц, надписи (ансамбли домов в Славонице, Slavonice, *Тельче*, *Таборе;* дом «У Минуты» в Праге, ок. 1611; «Чёрный дом» в Тршебиче, Třebíč, и др.).

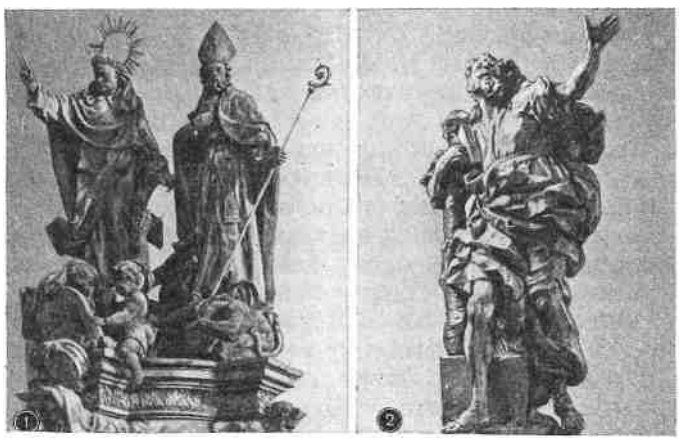
Дж. Кампьоне. Декор свода зала замка «Звезда» в Праге. Стукко. 1555.



Получила развитие и фресковая живопись. Эффектны иллюзионистические росписи с архитектурными мотивами в залах замка в Тельче (2-я пол. 16 в.).

В конце 16 — нач. 17 вв. в Ч. распространилась декоративная пластика, отмеченная маньеристическими чертами. Выделяется декор из стукко в павильоне (т. н. Ронделле) замка в *Йиндржихув-Градце* (1591—96, Дж. М. Факони, G. M. Faconi), для которого характерно сочетание богатой лепнины с терракотовыми скульптурными гротесками (скульптор Г. Бендль, G. Bendl, Bendel, ум. 1656) и исполненными изящества росписями в духе маньеризма. Крупнейшим центром маньеризма на рубеже 16 и 17 вв. был двор императора Рудольфа II, знатока и покровителя искусств. При нём работали известные немецкие, нидерландские и итальянские живописцы и скульпторы (Ханс фон Ахен, Hans von Aachen, 1552—1615; Адриан де Фрис, Adrian de Vries, 1545—1626; Б. Спрангер, B. Spranger, 1546—1611; Рулант Саверей, Roelant Savery, ок. 1576—1639, и др.). Для творчества этих мастеров характерны тяготение к аллегории и усложнению композиции, использование подчёркнуто изысканных, нередко нарочитых художественных приёмов. Вместе с тем в искусстве маньеризма в Ч. пробивается и более реалистическое направление, особенно заметное в портрете, пейзаже, жанровых композициях.

В кругу искусства рудольфинской эпохи начинают складываться предпосылки стиля барокко. Одним из его предшественников в скульптуре Ч. был придворный мастер Адриан де Фрис. Выполненный им комплекс декоративных скульптур для парка Вальдштейнского дворца в Праге (1623—26; в 1648 вывезен шведами в качестве военного трофея, в парке установлены копии) отмечен внутренним напряжением, обострённой динамикой, эффектной игрой светотени. Наряду с творчеством Адриана де Фриса и других придворных художников-маньеристов большое влияние на сложение стиля барокко в Ч. оказали декоративные работы итальянских мастеров, в том числе богатое убранство в технике стукко и фрески Вальдштейнского дворца в Праге (1629—30), исполненные флорентинским художником и инженером Б. Баччо ди Бьянко (B. Baccio di Bianco, 1604—56). Однако уже в сер. 17 в. начинается формирование национальной школы чешского барокко. Начало её развитию в скульптуре положил Я. Й. Бендль (J. J. Bendl, Bendel, ок. 1620—80), в главных произведениях которого (каменные статуи т. н. Марианского столба на Староместской площади в Праге, 1650—1652; снесён в 1918, фрагменты — в Национальной галерее, Прага) образы наделены монументальностью и силой, в несколько скованной пластике фигур сказываются отголоски готики. В 1680-х гг. в скульптуру Ч. благодаря работам многочисленных немецких и австрийских мастеров проникли веяния искусства Л. Бернини (см. *Италия*). К числу представителей нового, «экспрессивного» направления принадлежали скульпторы Ян Йиржи и Павел Германы (J. J. Herman, P. Herman), выполнившие декоративную скульптуру лестницы садового фасада дворца «Троя» в Праге (1685—1703), М. В. Еккель (M. V. Jäckel, 1635—1738), О. Мосто (O. Mosto, 2-я пол. 17 в.) и Ф. Прейс (F. Preiss, 1660—1712). Их произведения, как правило, представляют собой сложные и динамичные композиции, проникнутые эмоциональной взволнованностью и богатые декоративными и светотеневыми эффектами. Стремление к пластичности и повышенной эмоциональной напряжённости сближает работы скульпторов Ч. с творчеством немецких и австрийских мастеров.



1. Ф. М. Брокоф. Статуи святых Винцента и Прокопа на Карловом мосту в Праге. 1712. 2. М. Б. Браун. «Святой Иуда Фаддей». Дерево. Около 1712. Национальная галерея. Прага.

В 1680-х гг. в Ч. начинает работать мастерская Я. Брокофа (J. Brokof, 1652—1718), из которой вышел наиболее крупный чешский скульптор эпохи барокко Ф. М. *Брокоф*, продолживший традицию Я. Й. Бендля. Он исполнил ряд монументальных скульптурных групп для Карлова моста в Праге («Св. Франциск Ксаверий», 1711, «Св. Иоанн», 1714, и др.). Представляющие собой сложные композиции из нескольких ярусов фигур на украшенном скульптурой постаменте, они отличаются чертами скрытого напряжения и драматизма, торжественной статикой и архитектонической ясностью форм, мягкой пластикой и обобщённостью трактовки объёмов. Тонкое

чувство пластической тектоники сделало Брокофа первоклассным мастером декоративной скульптуры (декоративное убранство Морзинского дворца в Праге, 1714; надгробие В. Вратислава из Митровице, 1714—16, храм св. Якуба в районе Старе-Место в Праге). Противоположностью Брокофу был второй выдающийся чешский скульптор эпохи барокко — М. Б. *Браун*. Его работы, опирающиеся на творчество Л. Бернини и современную ему австрийскую скульптуру, отмечены повышенной одухотворённостью и эмоциональной экзальтацией, беспокойной динамичностью текучих форм (скульптурная группа со св. Луитгардой и Христом на Карловом мосту в Праге, 1710; декор костёла св. Климента в Праге, 1715—21). Как бы пронизанные могучими стихийными силами, произведения Брауна прекрасно связаны с архитектурой и природной средой. Созданный им комплекс декоративных скульптур для замка «Кукс» близ Двура-Кралове (Dvůr-Králové; 1712—29), включающий аллегорические изображения добродетелей и пороков, при философской глубине замысла отличается красотой и изяществом форм, порой отмеченных чертами гротеска. Влияние Брауна сказалось в творчестве скульпторов его обширной мастерской (Й. Пацак, J. Pacák, 1664—1742, и др.).

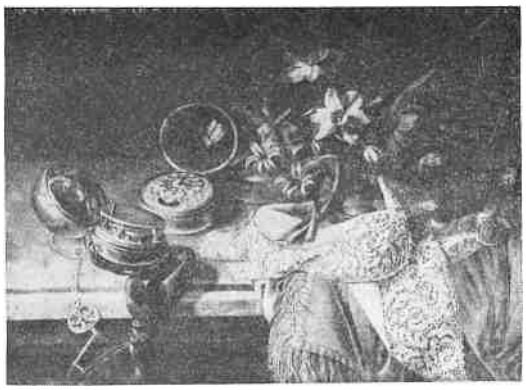
К. Шкрета. «Рождество св. Вацлава». 1641—43. Национальная галерея. Прага.

Первым крупным живописцем эпохи барокко в Ч. был К. *Шкрета*, положивший начало реалистическому, демократическому направлению в искусстве Ч. этого времени. Ему принадлежат монументальные многофигурные алтарные композиции, насыщенные действием и драматическим переживанием (цикл картин на темы жизни св. Вацлава, 1641—43, Национальная галерея, Прага, Галерея замка, Мельник, и др. собрания; «Св. Мартин и нищий», ок. 1645, Национальная галерея, Прага). Психологическая напряжённость и барочная приподнятость образов сочетаются у Шкреты со стремлением к достоверности, интересом к конкретным жизненным наблюдениям и бытовым деталям, простонародным типажам. Наряду с изучением национальных художественных традиций, Шкрета творчески осваивал достижения живописи Италии (в первую очередь венецианской и болонской школ, а также творчества Караваджо, см. *Италия*). Для его живописной манеры при стремлении к строгости и простоте художественных решений свойственны энергичная пластичность и материальность лепки, использование напряжённых контрастов света и тени. Созданная Шкретой галерея портретов отличается глубиной раскрытия ярких и сложных характеров («Портрет живописца», возможно портрет Н. Пуссена, ок. 1635, «Портрет приора мальтийского ордена Б. де Витте», ок. 1650,— оба в Национальной галерее, Прага). Групповой «Портрет семьи Мизерони» (ок. 1653), превращённый в жанровую сцену, приближается по характеру исканий к работам голландских живописцев 17 в. (см. *Нидерланды*).

В. В. Рейнер. «Ангелы и атрибуты св. Яна Непомука». Фреска купола церкви св. Яна Непомука в районе Градчаны в Праге. 1728.

Иное направление в живописи Ч. эпохи позднего барокко (2-я пол. 17 — нач. 18 вв.) складывается под воздействием фламандского искусства (см. *Бельгия*). Его главным представителем является М. Л. Вильман (M. L. Willman, 1630—1706), в религиозных сценах которого драматическое действие окрашено лирическим переживанием художника. Душевное волнение и страстность чувства отражаются в свободной, трепетной живописной манере, в лёгкой высветленной палитре («Св. Иероним с ангелом», ок. 1664, Национальная галерея, Прага). Последователем Вильмана был Я. К. Лишка (J. K. Liška, ок. 1650—1712). Его многофигурные станковые композиции и фресковые росписи, подобные видениям, исполнены движения, изменчивого света, лёгкой текучести форм. Творчество Вильмана и Лишки оказало влияние как на чешскую, так и на австрийскую живопись конца 17 — нач. 18 вв.

Продолжателем реалистических традиций Шкреты в эпоху позднего барокко стал наиболее крупный живописец этого времени — П. *Брандль*. В полных величия и драматизма



Я. А. Ангермайер. «Натюрморт с цветами и часами». 1708. Национальная галерея. Прага.

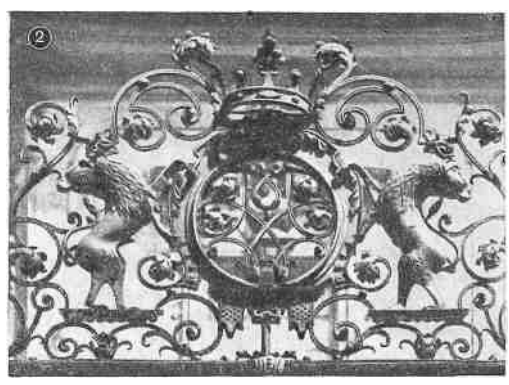
или же отмеченных лирическим чувством алтарных композициях Брандля, в ярких правдивых портретах проявились темперамент живописца, стремление к постижению психологии, противоречий и неповторимости человеческой личности. Живописи Брандля свойственны тонкие светотеневые эффекты, эмоциональный, жаркий колорит.

Барочная стенная живопись в Ч. достигла своей вершины в творчестве В. В. *Рейнера*. Его величественным по замыслу фрескам («Падение гигантов» на своде парадной лестницы Чернинского дворца в Праге, 1718; росписи в церкви св. Яна Непомука в районе Градчаны в Праге, 1728) присущи драматизм и полнокровный реализм образов, смелые перспективные эффекты и лёгкость колорита, воссоздающего тонкую воздушную вибрацию цвета. Рейнер был также выдающимся мастером пейзажной живописи. Его пейзажные композиции, проникнутые драматической взволнованностью и смелой красочной динамикой, передают величие природы, безграничные дали, изменчивость световоздушной среды. Они сыграли важную роль в становлении чешского пейзажа. Работавший в Ч. баварский мастер К. Д. Азам (см. *Германия*) тяготел к декоративным эффектам и сюжетной занимательности. В эпоху барокко в искусстве Ч. проявился интерес и к т. н. «низшим» жанрам. Развивалось искусство натюрморта, отличавшегося декоративной красочностью и материальностью живописи [работы Я. Р. Биса, J. R. Bys (Byss), ок. 1662—1738, Я. А. Ангермайера, J. A. Angermayer, 1674—1740]. За пределами Ч. получили известность мастера, вынужденные эмигрировать из-за религиозных преследований,— портретист Я. *Купецки* (см. также *Словакия*), создававший барочно-эффектные и вместе с тем правдивые и проницательные по характеристике портреты, и график В. *Голлар*, автор тонких по манере и обстоятельно точных гравюр с панорамами Праги, Лондона, Антверпена и др. городов.

Во 2-й четверти 18 в. в искусстве Ч. усилились черты декоративности, наметились тенденции рококо (скульптура Ф. И. Вейса, F. I. Weiss, 1695—1756, Я. А. Киттайнера, J. A. Quitteiner, 1709—65, Р. Прахнера, R. Prachner, ок. 1705—82), а в сер. 18 в. и классицизма. Его главным представителем в скульптуре был И. Ф. Платцер (I. F. Platzer, 1717—87), ученик и последователь Г. Р. Доннера (см. *Австрия*). Его работам свойственны строгость и цельность пластической лепки, декоративное изящество деталей (группа «Борьба гигантов» над воротами Пражского Града, 1767—69; сохранились копии). Наиболее крупными представителями позднего барокко и рококо в живописи были работавший в Ч. австрийский живописец Ф. К. Палько (F. X. Palcko, Palko, 1724—67), мастер фресковой росписи, а также Н. Грунд (N. Grund, 1717—67), автор интимных и камерных жанровых сцен и пейзажей, отличающихся тонкостью живописи, нежным колоритом.

Декоративно-прикладное искусство. В декоративно-прикладном искусстве в 16 в. утверждается светское начало. Появляются новые, ренессансные виды искусства. На рубеже 16—17 вв., когда двор Рудольфа II становится крупным европейским художественным центром, наступает эпоха расцвета декоративно-прикладного искусства Ч. Высокого уровня достигают ювелирное дело и резьба по камню (изысканные сосуды из драгоценных металлов и минералов, произведения глиптики). Выдающимся ювелирным изделием рудольфинских мастеров является украшенная драгоценными камнями корона Рудольфа II (Художественно-исторический музей, Вена). Высоко-

1. Коронационная держава с рельефными батальными сценами. Золото, драгоценные камни, жемчуг. 2-я половина 16 в. 2. Деталь кованой ограды т. н. виллы «Америка» в Праге. 1720-е гг.



го уровня достигли и изделия из кованого железа (ворота, ограды). Важным этапом в развитии европейского стекольного производства явилось творчество придворного мастера Рудольфа II—К. Лемана (K. Lehman, около 1570—1622), возглавлявшего мастерскую глиптики в Праге. Изобретённая им техника резьбы по стеклу обогатила художественные возможности стекольных изделий. Широкой известностью пользовалась т. н. чаша Лемана, подписанная его именем, с гравированными изображениями аллегорических фигур (1605, Художественно-промышленный музей, Прага). Со 2-й пол. 17 в., когда было изобретено кальциево-известковое «меловое» стекло (т. н. чешский хрусталь), допускавшее глубокую огранку, изделия чешских мастеров получили широкое распространение в странах Европы. Сочетание особенностей нового материала с техникой резьбы Лемана определило своеобразие чешского стекла эпохи барокко. Первоначально исходившие из венецианских традиций (см. *Италия*) чешские мастера создали в нач. 18 в. особые формы массивных кубков, пышных чаш и флаконов, в изобилии украшенных резьбой с богатыми орнаментальными мотивами и фигурными изображениями. Наряду с дутым стеклом выпускалось «хрустальное», а также двухстенное стекло, в котором между двумя тонкими сосудами помещалась расписанная или гравированная серебряная или золотая фольга.

К. Леман. Стеклянный кубок с гравированными аллегорическими фигурами (т. н. чаша Лемана). Около 1605. Художественно-промышленный музей. Прага.

Художественное ткачество в 17—18 вв. испытывало воздействие текстильной продукции Нидерландов, Италии и Франции. Первые чешские текстильные мастерские (в Литвинове, Litvínov; основана в 1723, и др.) выпускали набивные и ситцевые ткани. Изготовление кружев с нарядными и мягкими растительными мотивами, характерными для приальпийских районов, было развито в городах Вост. Ч. В конце 18 в. под влиянием изделий Уэджвуда (см. *Великобритания*) были основаны фаянсовые мастерские. В конце 18 — нач. 19 вв. возникли первые фарфоровые мануфактуры (в Славкове, Slavkov, Клаштереце-над-Огржи, Klášterec nad Ohří, и др.), продукция которых следовала австрийским образцам.

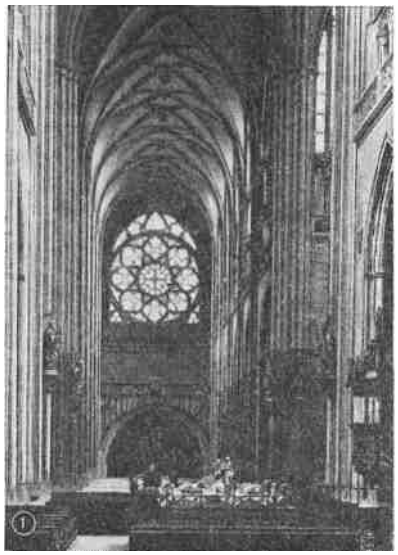
АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО 19 — начала 20 вв.

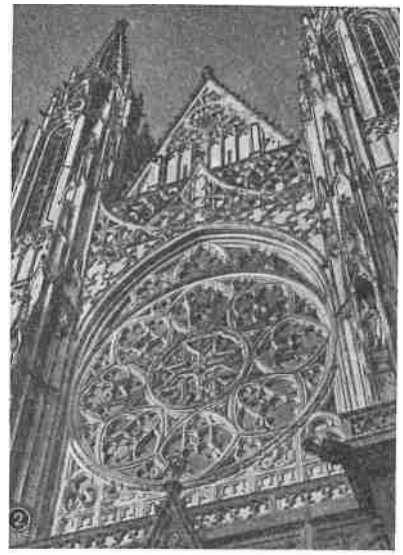
В конце 18 в., с интенсивным развитием промышленности, в Ч. усилилось формирование капиталистических отношений. С упадком церковного и дворянского сословий стиль барокко изжил себя, искусство вступило в новый этап своего развития. Под влиянием просветительских идей и т. н. «будителей» оно активно включилось в национально-освободительное движение, борьбу за создание национальной культуры, против политики германизации. Идеалы эпохи т. н. Чешского возрождения (1780-е гг.— 1-я пол. 19 в.) оказали огромное влияние на формирование национальной художественной культуры 19 в. Стиль классицизма, в 1-й пол. 19 в. сосуществовавший с романтическими тенденциями, имел яркую национальную окраску и был проникнут реалистическими устремлениями. Искусство романтизма в Ч. переживало расцвет в 1850—70-х гг., в связи с подъёмом национально-освободительной борьбы в Европе, и было проникнуто национально-демократическими идеалами. Традиции национального романтизма, утверждавшиеся в борьбе с академизмом, сохраняли значение вплоть до освобождения страны из-под австрийского гнёта (1918).

Архитектура. Развитие промышленности и рост городов вызвали возникновение новых типов общественных построек: административных и торговых зданий, вокзалов, доходных домов, культурно-просветительных учреждений.

Архитектура классицизма не получила широкого распространения в Ч. Новый подъём строительства начался после 1848, когда усилилась борьба за возрождение чешской национальной культуры. В сер. 19 в. утвердилось направление «национальной романтики» со свойственными ему попытками возродить романские, готические и византийские архитектурные мотивы. К 1870-м гг. окрепли и национальные строительные кадры. Этому способствовала реорганизация политехникума в Праге в Политехнический институт с архитектурным отделением (1863).

Во 2-й пол. 19 в. особое развитие получило неоготическое направление. Крупным событием культурной жизни Ч. явилось начало реставрации старой части собора св. Вита в Праге, а с 1873 и достройки его западных частей. Строительство нефов собора было осуществлено архитекторами





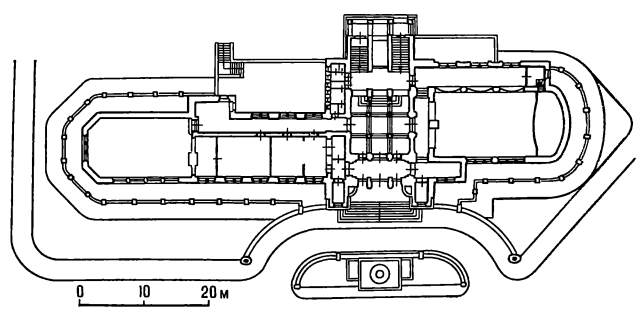
Й. Мокер, К. Гильберт. Достройка собора св. Вита в Праге. 1873—1929. 1. Главный неф. 2. Фрагмент западного фасада.

Й. Мокером (J. Mocker, 1835—1899) и К. Гильбертом (K. Hilbert, 1869—1933). Оно велось на основе тщательного изучения древних частей собора, а также сохранившихся чертежей и рисунков П. *Парлержа*. Созданный Й. Мокером и К. Гильбертом западный фасад собора св. Вита (завершён в 1929) с двумя монументальными башнями, покрытый кружевом нарядной ажурной резьбы, явился одним из ярких образцов архитектуры неоготики в Центр. Европе.

Эпоха т. н. Чешского возрождения в архитектуре наступила позже, чем в изобразительном искусстве, и относится к последней трети 19 в. В это время в Праге были сооружены крупнейшие общественные постройки в духе неоренессанса и необарокко — Национальный театр (1868—83) и Национальный музей (1884—90), выполненные архитекторами Й. *Зитеком* и Й. Шульцем (J. Schulz, 1840—1917). Здания отличаются парадной монументальностью форм, эффектным сочетанием обширных, расчленённых пилястрами плоскостей стен с открытыми портиками и колоннадами, величественными куполами, богатством декоративного убранства. В оформлении Национального театра, созданного на пожертвования всех слоёв чешского населения, принимало участие целое поколение чешских живописцев и скульпторов. Строительство Национального музея завершило формирование в районе Нове-Место ансамбля нового центра Праги — вытянутой в длину прямоугольной Вацлавской площади.

Й. Шульц. Национальный музей в Праге. 1884—90.

В нач. 20 в. в Ч. получил распространение «стиль модерн». Его главным представителем был Я. *Котера*, ученик и последователь О. Вагнера (см. *Австрия*). Для его построек (театр в Простеёве, Prostějov, 1905—07) характерны острая асимметрия композиции, выразительное сопоставление расчленённых и гладких поверхностей, использование цветовых и фактурных контрастов (кирпича, камня и оштукатуренных деталей — на фасадах, дерева, металла и шёлка — в интерьерах). Своеобразной интерпретацией национальных традиций средневековой архитектуры и вместе с тем смелым шагом на пути к новой архитектуре 20 в. является созданный Котерой музей в *Градец-Кралове* (1908—12). Его вход акцентирован башнеобразным выступом, образованным расположенными уступами и углубляющимися к центру вертикальными кирпичными плоскостями. Здание завершено изящным плоским куполом с гладкими пилонами и



Я. Котера. Музей в Градец-Кралове. 1908—12. План.

Б. Огман и др. Гостиница «Централь» в Праге. 1898.

строгими по рисунку витражами, покоящимся на массивном уступчатом основании. Попытками использования национальных традиций архитектуры Возрождения отличается и оформление гостиницы «Централь» в Праге (1898, архитектор Б. Огман, B. Ohmann, 1858—1927, и др.) с волнистым по очертаниям аттиковым этажом и эркером в центре фасада, украшенного нарядным лепным растительным орнаментом. Обращение к национальным традициям свойственно и постройкам архитектора О. Поливки (O. Polívka, 1859—1931).

В 1910-х гг. в архитектуре Ч. складывается своеобразное направление, получившее наименование «чешский кубизм». Развившееся на поздней стадии «стиля модерн», оно служило своеобразным переходом к архитектуре функционализма. Для построек в духе «чешского кубизма» характерно использование лишённых декора гранёных геометрических форм (треугольных, прямоугольных, пирамидальных и т. п.), применяющихся для оформления карнизов, балконов, завершений окон и обрамления порталов. Изяществом пропорций и изысканным пуризмом форм в духе «кубизма» выделяются постройки Й. *Гочара* (дом «У Чёрной богоматери» в Праге, 1911—12).

И. Хохол. «Кубистический» дом в районе Вышеград в Праге. 1913.

Изобразительное искусство. Большое влияние на развитие изобразительного искусства Ч. в 19 в. оказали учреждение *Общества патриотических друзей искусства* (1796) и основание в том же году по его инициативе художественной галереи, а также создание в Праге Академии художеств (1799), сыгравшей важную роль в подготовке национальных художественных кадров. Классицизм, насаждавшийся Академией, в 1-й пол. 19 в. часто уживался с романтизмом, а также со всё усиливавшимися на протяжении столетия реалистическими тенденциями. Характерно, что эти черты нередко органически переплетались в творчестве одного и того же художника. В обстановке подъёма национально-освободительного движения особое значение приобрели темы национальной истории, которые были призваны укрепить дух нации и её веру в будущее (офорты Л. Коля, L. Kohl, 1746—1821; серия литографий «Чешская история в картинках», созданная в 1820 группой художников, в т. ч. А. Махеком, A. Machek, 1775—1844). Идеалы гражданственности нашли воплощение в портретном искусстве. Выполненная А. Махеком галерея портретов т. н. «будителей» и ведущих деятелей науки и культуры отличалась передачей достоинства человеческой личности, непосредственным воссозданием облика модели, строгой композицией, материальностью формы и сдержанным колоритом. Всё большую роль в развитии искусства начинал играть национальный пейзаж, ведущий начало от творчества К. Постля (K. Postl, Postel, 1769—1818) — основателя пейзажного класса в пражской Академии художеств, мастера идеального, «героического» пейзажа. Его последователь А. *Манес*, начавший своё творчество с создания величавых пейзажей в духе классицизма и романтизма, впоследствии обратился к типическим мотивам национальной природы, стремясь к поэтическому воссозданию её облика и различных состояний. Приверженность классицистическим идеалам свойственна религиозным композициям Ф. Ткадлика (F. Tkadlík, 1786—1840), испытавшего воздействие назарейцев (см. *Германия*). Выдающийся педагог, Ткадлик сыграл большую роль в подготовке целого поколения чешских художников. Сильные стороны его творчества — лиризм и строгая чистота формы — нашли впоследствии продолжение в творчестве его ученика Й. *Манеса*.

Й. Манес. «Силезский этюд» (портрет Я. Дворжаковой). 1846. Национальная галерея. Прага.

В оппозиции к тенденциям академизма развивалась жанровая живопись, представленная произведениями А. Я. и А. Гарейсов (A. J. Gareis, 1791—1863, A. Gareis, 1837—1922), К. *Манеса* и Й. *Навратила*. Живые и непосредственные жанровые сценки, пейзажи и натюрморты Навратила (станковые композиции и декоративные росписи), унаследовавшие живописную культуру 18 в., отличались тонкостью манеры, мягкостью и свежестью колорита. Творчество Ткадлика и Навратила подготовило эпоху творческой зрелости чешского искусства 19 в.

С нач. 19 в. новый подъём переживало в Ч. медальерное искусство (календарные, новогодние медали и медали с видами городов работы скульпторов А. Гиймара, A. Guillemard, 1745—1812, и Ф. Штукхарта, F. Stuckhart, 1781—1857; медали с портретами деятелей чешской культуры работы скульптора В. Сейдана, V. Seidan, 1817—70). Широкое распространение в 1-й пол. 19 в. получила и портретная миниатюра в стиле ампир (работы Я. Адамека, J. Adamek, 1774—1840, А. Махека, и др.). С 1810-х гг. ведущую роль играла пражская школа миниатюристов, переживавшая свой расцвет в 1830—40-х гг., когда для неё были свойственны тенденции романтизма. Портретные миниатюры создавали многие художники — Ф. Ткадлик, Й. Навратил, В. Манес (V. Manes, 1793/96—1858) и др. Т. Майеру (T. Mayer, 1814—56) принадлежит серия миниатюр с портретами чешских учёных и художников.

К. Пуркине. «Кузнец-политик» («Портрет кузнеца Йеха»). 1860. Национальная галерея. Прага.

После революции 1848—49 в изобразительном искусстве утвердился романтизм. Его крупнейшим представителем в 1850—60-х гг. стал живописец Й. Манес, творчество которого сложилось в атмосфере революционного подъёма и выразило передовые идеалы эпохи. Связь с идеями национально-освободительного движения придала его творчеству демократическую направленность. В поисках национального начала Манес обратился к изучению жизни народа. Во время поездок по Моравии, Словакии и Силезии он создал ряд точных и тонких, поэтичных рисунков с изображением крестьян, исполненных гибкими линиями и легко подцвеченных. Обобщённое, опоэтизированное представление о народной жизни воплотилось в его литографиях «Медовый месяц на Гане» (1849) и «Родина» (1856), в росписях циферблата часов Староместской ратуши в Праге (где в медальонах в качестве аллегорий месяцев изображены сцены крестьянской жизни). Поэтическое, лирическое начало творчества Манеса наиболее ярко раскрылось в его иллюстрациях к народным песням, а также в пейзажах с широкими панорамами чешской природы, воспринимающимися как целостный образ Родины. Интерес художника к героическому историческому прошлому Ч. воплотился в иллюстрациях к «Краледворской рукописи» (1857—59). Выполненные Манесом портреты отличаются точностью и проницательностью характеристик. Для живописной манеры художника характерны ясный рисунок, гибкость композиции, музыкальность линейных ритмов, нарядная декоративность красочной гаммы, построенной на тонких и мягких созвучиях цветовых пятен. Манес выступал сторонником идеи общеславянского единения, широко распространённой среди художников Ч. этого времени. Она воплотилась также в полотнах Я. *Чермака*, воспевающих освободительную борьбу в Ч. и Черногории. Историческая тема нередко приобретала у Чермака жанровое истолкование. Монументальный стиль его картин, сложившийся отчасти под влиянием исторической живописи *Бельгии* (см.), был отмечен чертами академизма. Одновременно с романтизмом Манеса и Чермака в 1850—60-х гг. развивался демократический реализм К. *Пуркине*, натюрморты и портреты которого выделялись материальностью пластической лепки, сочной и энергичной манерой письма, строгим колоритом. В своём творчестве он опирался на опыт голландских, фламандских и испанских реалистов 17 в., а также на наследие К. *Шкреты*. Острым социальным звучанием проникнута монументальная портретная композиция Пуркине «Кузнец-политик» («Портрет кузнеца Йеха», 1860), по своим художественным устремлениям близкая произведениям Г. Курбе (см. *Франция*). Повседневная современная жизнь стала главной темой творчества С. Г. Пинкаса (S. H. Pinkas, 1827—1901) и В. Барвитиуса (V. Barvitius, 1834—1902), утверждавших в своих жанровых сценах реалистическое направление. От романтизма к реализму развивалось в 1850-х гг. творчество живописца А. *Косарека*, автора поэтичных пейзажей Средней Чехии, богатых тонкими реальными наблюдениями.

Глубокое влияние на развитие искусства Ч. в 1870-х—нач. 80-х гг. оказало строительство Национального театра в Праге (1868—83), ставшего своего рода памятником борьбы за национальн-

М. Алеш. «Схватка кавалеристов». 1878. Национальная галерея. Прага.

ную чешскую культуру. В декоративном убранстве театра приняли участие многие крупные живописцы и скульпторы, порою различные по своим творческим взглядам. Закрепившееся за ними название «поколения Национального театра» говорит о том значении, которое придавали современники их вкладу в национально-освободительное движение. Главой «поколения» был М. *Алеш* — живописец, график и художник-монументалист, продолжавший романтические национальные и демократические традиции Й. Манеса. В своём творчестве он обращался к сказаниям о былой славе Ч., воспевал героев чешских легенд и борцов за свободу. Картоны на тему «Родина» для росписей фойе Национального театра в Праге (1880—1881) он выполнил вразрез с академическими традициями, утверждавшимися в искусстве этого времени, в строгом монументальном стиле, с использованием свободных и певучих линий, смело обобщающих форму (осуществление росписей было поручено другим художникам). Алеш уделял особое внимание истории гуситского движения (эта тема получила жанрово-психологическую трактовку в исполненной драматизма монументальной картине «Встреча Йиржи из Подебрад с Матвеем Корвином», 1878), он интересовался прошлым русского народа и древних славян, борьбой американских индейцев за свою свободу (серия рисунков углём «Стихии», 1881). Его произведения, отличавшиеся свободой и эмоциональной выразительностью живописной манеры и сдержанным колоритом, способствовавшие утверждению героической, лирико-эпической тенденции в живописи, не получили признания в официальных кругах чешского общества. С сер. 1880-х гг. Алеш посвятил себя рисунку, книжной и журнальной графике. Тонким и глубоким знанием жизни народа и особенностей его национального характера, поэтически претворённым в живых рисунках, отличаются иллюстрации Алеша к народным песням и поговоркам (с 1886).

Творчество других представителей «поколения Национального театра» — Ф. Женишека (F. Ženíšek, 1849—1916), Й. Тульки (J. Tulka, 1846 — после 1882) и В. Гинайса (V. Hynais, 1854—1925), автора торжественной аллегорической композиции на занавесе театра, отмечено чертами условности и академической идеализации, характерными для мастеров т. н. Чешского неоренессанса. Мастер исторической живописи В. *Брожик*, обращавшийся к темам национальной истории, превращал свои картины в пышное, театрализованное зрелище («Ян Гус на соборе в Констанце», 1883). Выделялись портреты Брожика, отличавшиеся непосредственностью воссоздания натуры (портрет Й. В. Мысльбека), а также его пейзажи и сцены крестьянского быта, свидетельствующие о воздействии творчества Ф. Милле, Ж. Бастьен-Лепажа и живописи барбизонской школы (все — см. *Франция*).

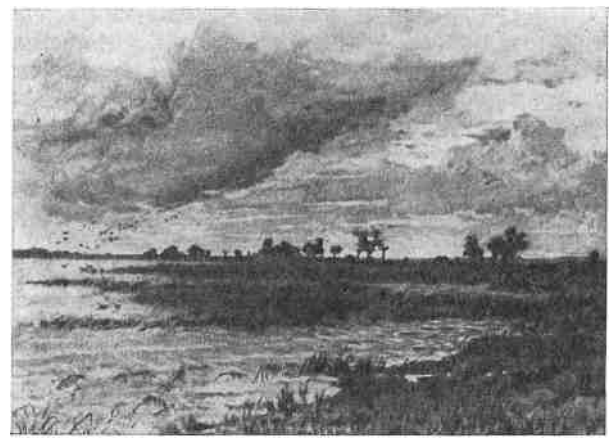
В. Гинайс. «Весна». Фрагмент росписи будуара королевской ложи в Национальном театре в Праге. 1881.

В 1870—80-х гг. усилились реалистические тенденции в пейзаже, крупнейшими представителями которого были Ю. *Маржак* и А. *Хиттусси*. От несколько условных, величавых и торжественных пейзажных композиций, проникнутых эпическим духом героических преданий о чешской земле и развивавших традиции романтизма («Бланик», «Вышеград»), Маржак перешёл во 2-й пол. 80-х гг. к более непосредственному воспроизведению пейзажных мотивов («Утро в лесу»), стремясь к точному воссозданию облика и состояния природы, тонкой игры света и цвета. Свежая и холодная, тонко наблюдённая красочная гамма его поздних произведений приближает художника к принципам пленэрной живописи. Маржак был также прекрасным мастером пейзажного офорта и рисунка углём, отмеченных мягкой градацией светотени и тщательной детализацией форм. Большой вклад в развитие чешского пейзажа конца 19 — нач. 20 вв. внёс Маржак и в качестве педагога. В пейзажах А. Хиттусси, близких искусству барбизонской школы, скромные мотивы чешской природы получают точное, достоверное и

Ю. Маржак. «Утро в лесу». Национальная галерея. Прага.

вместе с тем глубоко поэтическое истолкование. Богатый тональными переходами свежий серебристый колорит тонко передаёт состояние световоздушной среды.

В 1880-х гг. получает распространение демократическая жанровая живопись, иногда проникнутая социально-критическими нотами. Полны трагизма и безысходности сцены крестьянской жизни Я. Шиканедера (J. Schikaneder, 1855—1924), родственные творчеству В. Г. Перова (см. *РСФСР*). Замечательны его ночные городские пейзажи, эмоционально воссоздающие атмосферу затихающей жизни, тёмные приглушённые краски и неяркий мерцающий свет. Вместе с тем критическое начало не получило широкого распространения в бытовой живописи Ч. двух последних десятилетий 19 в. Для неё было свойственно стремление к непредвзятой и натуралистически точной фиксации повседневной жизни, что сближало её с мюнхенской живописной школой (см. *Германия*). Г. Швайгер (H. Schwaiger, 1854—1912) наряду с достоверными сценами из жизни голландских и бельгийских городов, меткими зарисовками рыбаков и крестьян создавал произведения на темы сказок и легенд. Одним из предшественников символизма выступал М. Пирнер (M. Pirner, 1854—1924), нередко придававший своим аллегорическим композициям вид сказочных, фантастических видений.



А. Хиттусси. «Закат». 1881. Национальная галерея. Прага.

Высокого уровня достигла в последней трети 19 в. чешская скульптура. Её выдающимся мастером был представитель «поколения Национального театра» Й. В. *Мысльбек*, в многогранном творчестве которого позднеклассицистические традиции сочетались с реалистическими устремлениями, использованием достижений современной французской пластики. Ему принадлежат монументально-декоративные работы (статуи для Национального театра в Праге) и выразительные реалистические портреты, отмеченные точным и тщательным воссозданием натуры. Под воздействием творчества Й. Манеса Мысльбек обращался к образам национальных героев, в т. ч. гуситского предводителя Яна Жижки, придавая изображениям героическое начало. Замечательный монументалист, он умел органически включать скульптуру в архитектурную среду города (группы для моста Ф. Палацкого в Праге, 1881—97). Наиболее значительным произведением Мысльбека стал памятник св. Вацлаву в Праге, работе над которым он посвятил более тридцати лет своего творчества (с 1888). Монументальная композиция памятника исполнена благородной простоты и величия. Смелое и точное обобщение форм сочетается в нём с ювелирной тщательностью отделки декоративных деталей. Лирическое дарование скульптора проявилось в эскизах к статуе «Музыка» (1892—1912), предназначенной для фойе Национального театра в Праге. Статуи, полные величавого спокойствия и одухотворённости, при цельности и ясности трактовки объёмов отражают поиски более гибких и свободных пластических решений, эмоциональной выразительности форм. Творчество Мысльбека оказало влияние на формирование школы чешской скульптуры конца 19 — нач. 20 вв. Оно способствовало также подъёму

Я. Шиканедер. «Печальное возвращение». 1886. Национальная галерея. Прага.

чешского медальерного искусства, получившего широкое развитие с нач. 20 в.

Сложным и ярким этапом в развитии искусства Ч. явился рубеж 19 и 20 вв. Творчество художников этого времени отмечено глубокими противоречиями, острой идейной борьбой. В столкновении с декадентскими тенденциями продолжало развиваться и обогащаться реалистическое, демократическое направление в искусстве. С сер. 1890-х гг. ведущее положение в художественной жизни заняло *Общество художников «Манес»* (основано в 1887). Оно представляло главные художественные тенденции эпохи, подчас в их сложном взаимодействии и переплетении. В искусстве наряду с поисками национального своеобразия усиливалось стремление утвердиться на мировой художественной арене. Окрепла связь искусства Ч. с новейшими художественными тенденциями в других европейских странах (гл. обр. Франции), что нередко выражало оппозиционные взгляды художников по отношению к официальной культурной политике с характерными для неё тенденциями германизации. Художники Общества «Манес» сохраняли связь и с демократическими национальными традициями, творчеством Й. Манеса и М. Алеша.

А. Гудечек. «Деревья в цвету». Национальная галерея. Прага.

Важную роль в утверждении реализма в пейзажной живописи на рубеже 19—20 вв. сыграла школа Ю. Маржака (Ф. Каван, F. Kaván, 1866—1941; О. Лебеда, O. Lebeda, 1877—1901; А. Кальвода, A. Kalvoda, 1875—1934). Освоение живописных приёмов импрессионизма сочеталось в этот период с приверженностью к реалистическим традициям национальной школы пейзажа, вставшей в 1880-х гг. на путь пленэрных исканий. Крупнейшим пейзажистом в нач. 20 в. был А. *Славичек*. Используя импрессионистический метод письма раздельными мазками, он создавал мажорные, сияющие чистыми, свежими красками монументальные пейзажи с изображением панорамы Праги («Вид на Прагу с горы Летна», 1908) или же более интимные и лиричные сельские ландшафты («У нас в Каменичках», 1904), запечатлевая живую изменчивость природы и достигая жизненной достоверности, лаконизма и цельности художественных решений. От непосредственного этюда он неизменно переходил к эпическому обобщению, стремясь к созданию типического образа родной земли. Лирико-поэтическую линию в пейзаже развивал также А. *Гудечек*, работы которого выделялись лёгкой и виртуозной обобщённой манерой. Технике пуантилизма (см. *Франция*) он придавал декоративный характер. Приёмы постимпрессионизма использовал живописец и собиратель песенного фольклора Л. *Куба*, автор портретов и мажорных, наполненных воздухом и светом композиций на сельские темы, а также образов крестьян. В творчестве Й. Упрки (J. Úprka, 1861—1940) обращение к постимпрессионизму сочеталось с изучением творчества Г. Курбе (см. *Франция*; «Дробильщик щебня», 1895). Социально-критические тенденции нашли воплощение в драматически выразительных, монументально-обобщённых и мрачных по цвету картинах и офортах К. *Мысльбека* на темы жизни рабочих. Пропагандистом новейших достижений французского искусства был М. Йиранек (M. Jiránek, 1875—1911), живописец, график и художественный критик. Ему принадлежат изысканные по цвету, лиричные пейзажи и жанровые сцены.

Л. Куба. «Автопортрет с трубкой». 1914. Национальная галерея. Прага.

М. Йиранек. «Этюд в белом». 1910. Национальная галерея. Прага.

М. Швабински. «Тройной портрет». Тушь, акварель. 1909.

В 1890-х гг. в искусстве Ч. возникли тенденции символизма и «стиля модерн». Наиболее яркое и своеобразное воплощение они нашли в творчестве живописца и графика Я. *Прейслера*, автора станковых композиций и монументальных росписей. Его ранние произведения, проникнутые атмосферой сказочности и лирической мечтательности («Весна», 1900; «Картина из большого цикла», 1901—02), воплотили смутную тревогу, поиски поэтического идеала. Фигуры в них, как правило, выступают на фоне эмоционально насыщенного пейзажа, выполненного смелым раздельным мазком и выдержанного в светлой изысканной зелёно-сиреневой гамме. В серии картин «Чёрное озеро» (1904), открывшей новый этап в творчестве художника, появляются ноты трагизма и глубокой печали. Красочные сочетания строятся на созвучии густо-чёрных и жемчужных тонов. В 1905—06 Прейслер обогатил свою живописную манеру приёмами импрессионистической живописи, а впоследствии перешёл к фовизму и экспрессионизму. От проникнутых мистико-философской окраской произведений в духе символизма (порой отмеченных чертами натурализма) к фовизму и абстракционизму развивалось творчество Ф. *Купки*, явившегося одним из родоначальников орфизма (см. *Франция*). Социальная, антикапиталистическая направленность его искусства проявилась в политических карикатурах. Своеобразные композиции в духе символизма создавал также живописец и график М. *Швабински*. Поэтически обобщённые картины чешской природы и образы людей из народа сочетаются в них с аллегорическими мотивами, а порой и социально-критическими нотами («Бедный край», 1899—1900). Швабински был также мастером точного и тщательного и вместе с тем декоративно-изысканного рисунка и офорта. Обратившись к традициям портретного искусства Ч., он развил тип интимного, камерного психологического портрета. В 1890-х гг. он начал создание галереи реалистических портретов деятелей чешской культуры. В неё вошли и своеобразные монументальные рисунки большого формата, подцвеченные акварелью или пастелью. Заслугой Швабинского было создание в Академии художеств в Праге графического класса (1910), воспитавшего многих талантливых мастеров-реалистов. Расцвету гравюры и рисунка в Ч. способствовало также творчество З. Браунеровой (Z. Braunerová, 1858—1934), Т. Ф. Шимона (T. F. Šimon, 1877—1942) и Я. Стретти-Зампони (J. Stretti-Zamponi, 1882—1959), создавших виртуозные офорты и литографии с видами Праги. Выдающимся мастером цветного офорта был В. Прейсиг (V. Preissig, 1873—1944). Его поиски выразительности линии и цвета протекали в рамках «стиля модерн». Существенный вклад в развитие этого стиля в европейском искусстве внёс мастер книжной графики и плакатист А. *Муха*, работавший во Франции и создавший серии афиш для Театра Сары Бернар в Париже (1894—1901). Выделяются плакаты, выполненные А. Хофбауэром (A. Hofbauer, 1869—1944), В. Жупанским (V. Županský, 1869—1928), Я. Прейслером, книжное оформление А. Кашпара (A. Kašpar, 1877—1934), З. Браунеровой, Й. *Лады* и др. К нач. 20 в. относятся первые опыты синтеза искусств в «стиле модерн», нашедшие воплощение в содружестве архитекторов Я. *Котеры* и Й. *Гочара* с живописцем Я. Прейслером, скульпторами В. *Сухардой* и Я. *Штурсой*. Высокого уровня на рубеже 19 и 20 вв. достигла чешская скульптура, наиболее видными представителями которой были ученики и последователи Й. В. Мысльбека — С. *Сухарда*, Й. Маржатка (J. Maťatka, 1876—1937), Б. *Кафка*, Я. Штурса, Л. *Шалоун*, Ф. *Билек* и О. *Шпаниель*. Творчески переосмысляя достижения французской пластики, и в первую очередь О. Родена и Э. А. Бурделя, они преодолевали позднеклассицистические каноны и натуралистические черты, свойственные их ранним произведениям. В их работах, отмеченных поисками пространственной выразительности и свободы композиции, живописной пластичности и изменчивости формы, переплетались тенденции «стиля модерн», символизма и импрессионизма, а с конца 1-го десятилетия 20 в.— и неоклас-

Я. Прейслер. Плакат выставки Общества художников «Манес». 1903.

сицизма. Выдающимся мастером монументальной и камерной пластики был С. Сухарда. В его памятнике Ф. Палацкому в Праге (1898—1912), представляющем собой сложную повествовательную аллегорическую композицию, динамически-экспрессивные драматические начала выступают в органической взаимосвязи с поисками архитектонической ясности и уравновешенности форм. Лаконично чёткие объёмы из камня сочетаются с полной светотеневой игры пластикой из бронзы. Памятник удачно связан с окружающей его природной средой. Одухотворённость и символика, драматизм, а порой и социально-критические ноты присущи многофигурным монументам и станковым композициям Л. Шалоуна, отличающимся обобщённостью и мягкой текучестью форм (памятник Яну Гусу в Праге, 1903—15). Для творчества Ф. Билека, порой носящего оттенок мистицизма, характерно обращение к традициям чешского готического искусства, их переосмысление в духе символизма. Я. Штурса, создавший в начале творчества пластически-трепетные лирические образы («Меланхолическая девушка», 1906), в 1910-х гг. выполнил ряд монументов, пронизанных мужественной героикой и жизнеутверждением и отличающихся динамической остротой композиции, строгой отточенностью обобщённых форм («Победитель»). Неоклассицистические черты воплотились в его скульптурных группах для моста Главки в Праге («Труд», «Гуманизм», 1912—13).

Черты неоклассики проявились и в живописи Ч. нач. 20 в., однако наиболее значительными для неё в этот период были тенденции экспрессионизма и фовизма, а после 1911— и кубизма. Их представляли молодые живописцы, объединившиеся в группу «*Осма*» (1907—08), а позже создавшие «*Группу художников*» [1911—14; Б. *Кубишта*, Э. *Филла*, А. Прохазка (A. Procházka, 1882—1945), О. Кубин (O. Kubín, 1883—1969), В. Новак (V. Novák, р. 1886) и др.]. Выдающейся творческой индивидуальностью, оказавшей большое влияние на развитие чешской живописи 20 в., был Б. Кубишта. Постоянно ищущий художник, он прошёл на протяжении своего краткого жизненного пути несколько стадий — от постимпрессионизма до кубизма и футуризма. Обращение к приёмам авангардизма приобретало в его творчестве своеобразную окраску и отражало глубокие связи с национальными художественными традициями. Разнообразные по темам и жанрам полотна Кубишты («Завод в Бранике», 1910; «Мотив Старой Праги», 1911; «Св. Себастьян», «Убийство», «Натюрморт с черепом» — все 1912; «Повешенный», 1915, и др.) пронизаны ощущением внутренней противоречивости и драматизма современной действительности. Их отличают монументальность и конструктивная чёткость композиции, ясное обобщённое членение форм, экспрессивный и вместе с тем сдержанный колорит, построенный на строгих изысканных созвучиях зелёных, синих и коричневых цветов. Яркая эмоциональность и цветовая экспрессия присущи ранним произведениям Э. Филлы («Читатель Достоевского», «Ночь любви» — оба 1907; «Милосердный самаритянин», 1910), с 1911 обратившегося к кубизму. Тенденции кубизма в творчестве Филлы достигают своей вершины в серии натюрмортов 1914—19, отражающих воздействие П. Пикассо (см. *Франция*), «аналитического» и «синтетического» кубизма. Лиризм мировосприятия свойствен работам В. Новака, отличающимся изысканностью цвета и чувством тектоники композиции. В «Группу художников» входил и скульптор О. *Гутфрёйнд*, в ранних произведениях которого («Дон-Кихот», 1911; «Виолончелист», 1912) острая экспрессивность образов и свободная живописность лепки сочетаются с тонким выявлением пластической структуры.

В нач. 2-го десятилетия 20 в. возникло новое направление, представленное творчеством живописцев и графиков В. *Шпалы*, Й. *Чапека*, Р. *Кремлички*, Я. *Зрзавого* и др. (в 1918 объединившихся в группу «*Тврдошийни*»). В их работах использование приёмов кубизма, фовизма и экспрессионизма сочеталось с поисками национального своеобразия, обращением к приёмам народного искусства и образам людей из народа. Жизнерадостным мироощущением пронизаны композиции В. Шпалы на крестьянские темы («Крестьянка», 1912; «Деревенская песня», 1914), выполненные обобщёнными динамичными мазками и построенные на праздничных созвучиях ярко-синих и красных цветов. Для раннего творчества Й. Чапека характерно обращение к урбанистическим мотивам и поэтическим образам людей из народа. Его работы, своеобразно преломляющие приёмы экспрессионизма и примитивизма, отличаются декоративно-изощрённым линейным ритмом («Гармонист», 1913).

Третье направление в живописи Ч. нач. 20 в. определило творчество живописцев В. *Рабаса*, В. *Рады*, В. *Седлачека* и др., вошедших в конце 1-го десятилетия 20 в. в общество «*Умелецка беседа*» (основано в 1863). Для них была характерна ориентация на реалистические традиции национального искусства, и в первую очередь на творчество М. Алеша, А. Славичека и Я. Прейслера. В их произведениях, основанных на принципах постимпрессионизма, главную роль играло лирико-эпическое национальное начало. Перечисленные выше тенденции явились основой формирования главнейших направлений в искусстве Ч. двух последующих десятилетий.

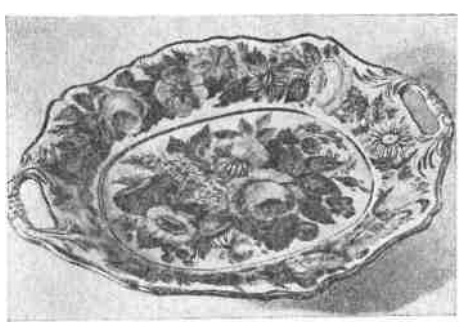
1. Чайный прибор с видом парка и дворца Кинских. Фарфор. 1831. 2. Кофейный сервиз. Фарфор. 1810—20. 3. Кофейный сервиз. Фарфор. 1854. Мануфактура в Клаштереце. (№№ 1, 2 — мануфактура в Славкове.)

Декоративно-прикладное искусство. С нач. 19 в. в декоративно-прикладном искусстве Ч. утвердился стиль классицизма. Продукция фарфоровых мануфактур на протяжении 19 в. отражала венские и мейсенские (см. *Австрия*, *Германия*) влияния. Мануфактура в Славкове (Slavkov) выпускала в 1820—30-х гг. строгие по форме чайные и кофейные сервизы с классицизирующими орнаментами, пейзажами, аллегорическими фигурами, видами городов или же с нарядным орнаментом из крупных цветов. С сер. 19 в. в чешском фарфоре началось увлечение историческими стилями. Мануфактура в Клаштереце (Klášterec) стала выпускать столовые наборы с богато позолоченной орнаментикой в духе рококо, мануфактуры в Славкове, Дольни-Ходове (Dolní Chodov) и *Праге* — мягко моделированную мелкую пластику в виде «галантных» сцен, фигурок детей, крестьян и горожан, близкую изделиям Мейсена, а также погрудные изображения выдающихся деятелей Ч. из бисквита (работы скульпторов А. Поппа, А. Popp, 1819—83, Т. Сейдана, Т. Seidan, 1830—90).

«Галантная сцена». Раскрашенный бисквит. Между 1845—50. Пражская мануфактура.

Ювелирное дело Ч. в 19 в. испытывало всё возрастающее влияние вкусов буржуазии. Изготовлялись главным образом ювелирные изделия в стилях ампир и «бидермейер» (см. *Германия*, *Австрия*), а во 2-й пол. 19 в.— в стилях неоренессанса и необарокко. В стекольной промышленности на рубеже 18—19 вв. появляется «молочное» стекло, подражающее фарфору. Форма и орнаментация изделий становятся более строгими и сдержанными. Вместо резьбы в стекле широко применяются шлифовка и огранка. С нач. 19 в. чешские мастера начинают выпускать и химически окрашенное стекло, имитирующее различные минералы. Промышленная революция и внедрение механизации в художественную промышленность приводят во 2-й пол. 19 в. к упадку декоративно-прикладного искусства. Уже в конце 19 в. появляются первые попытки поднять уровень художественных ремёсел, возродить традиции ручного труда (деятельность Художественно-промышленной школы в Праге). Около 1900 в Ч. появляются изделия в «стиле модерн» (мебель, керамика и стекло с гибкими и причудливыми пластическими формами и с изысканно-прихотливым растительным узором). Эскизы декоративных украшений, выполненные в 1901 в Париже А. *Мухой*, оказали влияние на формирование «стиля модерн» в европейском ювелирном искусстве. Однако уже в конце 1900-х гг. в декоративно-прикладном искусстве Ч. появляется стремление к созданию нового, современного декоративного стиля, основанного на целесообразности и элегантной простоте форм. Большое влияние на развитие художественных ремёсел оказало объединение «*Артель*» (основано в 1908), в деятельности которого принимали

Блюдо для овощей. Фарфор. Между 1845—50. Мануфактура в Дольни-Ходове.



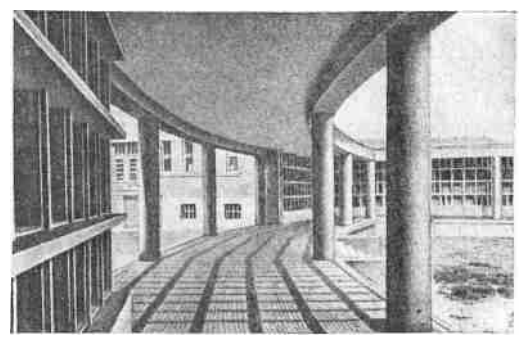
участие крупные архитекторы и художники — Я. *Котера*, Й. Плечник (см. *Словения*) и др. Попыткой нового синтеза искусств явилась совместная работа Я. Котеры с живописцем Я. *Прейслером*, скульпторами С. *Сухардой*, Я. *Штурсой* и др. В шлифованном и подцвеченном стекле Й. Росипаля (J. Rozsypal, 1885—1914) и керамике П. Янака (P. Janák, 1882—1956) в конце 1910-х гг. проявилось стремление к использованию приёмов кубизма.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО 1918—45

Важным рубежом в развитии художественной культуры Ч. стали 1-я мировая война 1914—1918 и образование самостоятельного государства Чехословакия (1918). Радость национального освобождения сопровождалась постепенным осознанием глубокой социальной противоречивости установившегося буржуазного строя. Сильное воздействие на формирование прогрессивных тенденций в искусстве оказали Великая Октябрьская социалистическая революция в России, революционная волна, прокатившаяся по странам Европы, а также подъём в стране рабочего движения, возглавленного с 1921 Коммунистической партией Чехословакии. Сложности и противоречия этого времени нашли отражение в художественной культуре. Её характерными чертами в этот период являлись стремление освоить новейшие достижения европейского искусства, поиски новых эстетических идеалов и самобытных художественных путей, острая борьба направлений. В процессе освоения и преодоления приёмов модернизма складывалось и укреплялось прогрессивное национальное искусство. Важной особенностью этого времени была связь многих художников (в т. ч. и авангардистских направлений) с революционным движением, а также их стремление приблизиться к современной действительности.

В 1930-х гг., в период наступления фашизма, в искусстве Ч. сложилось мощное антифашистское направление. Антифашистское движение в искусстве продолжалось и в период фашистской оккупации 1938—45. Многие прогрессивные художники, принимавшие участие в политической борьбе, погибли, были заключены в концентрационные лагеря.

Архитектура. Образование в 1918 независимого государства Чехословакия способствовало подъёму национальной культуры, развитию промышленности и строительства. С 1920-х гг. усилился рост городов — *Пльзеня*, Остравы (Ostrava), *Оломоуца*, *Брно*. В 1920—22 путём присоединения предместий (Смихова, Карлина, Жижкова и др.) была образована т. н. Большая *Прага* с 19 районами. В городах возводились новые промышленные предприятия, административные и жилые здания, монументы. Важным событием явилось сооружение на горе Витков в Праге Национального памятника Освобождения (1929—32, архитектор Я. Зазворка, J. Zázvorka, 1884—1963), трактованного в духе новой архитектуры как компактная величественная композиция из целостных монументальных объёмов.



Й. Гочар. Молитвенный дом в Градец-Кралове. 1925—28.

С 1920-х гг. главным направлением в архитектуре Ч. становится функционализм, формируется крупная национальная школа современной архитектуры. Её ведущие представители (Й. *Гочар*, К. *Гонзик*, Й. *Гавличек*, Б. *Фукс*, Й. *Крога* и др.) поддерживали тесные контакты с прогрессивными архитекторами Германии, Франции и Советской России. Укреплению связи архитекторов с СССР содействовало Общество культурного и экономического сближения с новой Россией (основано в 1925). Для монументальных общественных построек в духе функционализма (Дом ярмарок, 1924—26, и бывший Пенсионный институт, 1930—32,— оба в Праге) характерны свободное пространственное расположение корпусов, функционально организованный план, чёткое ритмическое членение объёмов, выразительное сопоставление бетона с остеклёнными поверхностями, ясность пропорций. При их сооружении исполь-

Й. Гавличек, К. Гонзик. Бывший Пенсионный институт в Праге. 1930—32.

зовались преимущественно железобетонные конструкции. Однако из-за нехватки средств большая часть проектов ведущих архитекторов осталась неосуществлённой.

В 1920-х гг. начинается разработка рациональных принципов городской застройки, ведутся работы по индустриализации и типизации строительства. По единому плану (1925—35, архитектор Ф. Л. Гагура, F. L. Gahura, 1891—1958) застраивается промышленный город Злин (ныне Готвальдов, Gottwaldov). К расположенному в центре города промышленному комплексу примыкает городской центр с административными и торговыми зданиями, а также созданные на основе типовых проектов малоэтажные и многоэтажные жилые здания. Единый модульный ритм придаёт целостность городскому ансамблю. Ряд жилых домов и новых кварталов в духе функционализма создаётся также и в Праге (район «Баба», 1928—32, план архитектора П. Янака, P. Janák, 1882—1956). Разрабатываются проекты т. н. домов-коммун (архитекторы Й. Гавличек и К. Гонзик). Однако жилищное строительство в Ч. в 1930-х гг. не получило широкого развития. Большинство городов до установления народной власти (1948) сохраняло свой старый средневековый облик.

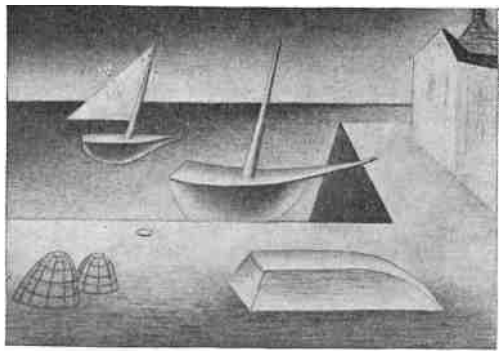
Для **изобразительного искусства** 1918—45 свойственно многообразие художественных исканий, богатство ярких творческих индивидуальностей. Одни художники стремились отразить характерные особенности современной эпохи средствами кубизма, экспрессионизма и неоклассицизма (В. Бенеш, V. Beneš, 1883—1979; О. *Гутфрёйнд*, Р. *Кремличка*, В. *Рабас*), другие приходили к более реалистическим формам пейзажа, натюрморта и бытового жанра (В. Новак, V. Novák, p. 1886; О. Неедлы, O. Nejedlý, 1883—1957; А. Прохазка, A. Procházka, 1882—1945). Обращение к народной жизни, попытки приблизиться к жизнеутверждающему началу народного искусства проявились в творчестве Й. *Чапека*, использовавшего отдельные приёмы экспрессионизма, и В. *Шпалы*, создававшего символические народные образы, своеобразно преломляющие черты фовизма и примитивизма. Жизнерадостный народный юмор, ясность мягкого лаконичного контурного рисунка свойственны иллюстрациям Й. *Лады* к «Похождениям бравого солдата Швейка» Я. Гашека. Я. *Зрзави* наряду с символико-фантастическими, меланхолическими «пустынными» ландшафтами создавал и поэтические национальные пейзажи, отмеченные простотой рисунка, мягкостью гаммы.

Я. Штурса. «Раненый». Бронза. 1920—21. Национальная галерея. Прага.

Главными носителями нового социального содержания в искусстве 1920—30-х гг. являлись гл. обр. молодые художники, начавшие творческий путь в конце или после окончания 1-й мировой войны. Новое художественное направление — так называемое социальное искусство широко проявилось как в живописи и графике (К. Голан, K. Holan, 1893—1953; М. Голи, M. Holý, 1897—1974; П. Котик, P. Kotík, 1889—1970; В. Силовски, V. Silovský, 1891—1974; Я. *Рамбоусек*), так и в скульптуре (К. Котрба, K. Kotrba, 1893—1938; К. Дворжак, K. Dvořák, 1893—1950; О. Гутфрёйнд, К. *Покорни*, Я. *Лауда*). Для его представителей характерен интерес к повседневной действительности с присущими ей непримиримыми социальными конфликтами, внимание к трудовому человеку и прежде всего к рабочему классу. Работы мастеров социального искусства часто несут острое обличение буржуазных общественных устоев, гневный протест против несправедливости и эксплуатации. Им свойственна уверенность в будущем, стремление к поэтизации обыденного. Для усиления драматической выразительности своих произведений представители социального искусства порой прибегали к отдельным приёмам экспрессионизма, кубизма, примитивизма и других художественных течений.

В. Шпала. «Три прачки». Реплика. 1919. Национальная галерея. Прага.

В несколько ином русле протекали поиски молодых художников, вошедших в Союз художников «*Деветсил*» (основан в 1920; А. Ваксман, A. Wachsman, 1898—1942, Ф. *Музика*, Й. *Шима* и др.). Эти революционно настроенные мастера протестовали против буржуазной культуры и выступали за создание пролетарского искусства. Однако их творческие взгляды и устремления отличались противоречивостью. Группировка объединяла сторонников конструкти-



Я. Зрзави. «Спящие лодки». 1934.

визма, кубизма, дадаизма и др. авангардистских течений. Во 2-й пол. 20-х гг. ряд художников перешёл к абстракционизму и сюрреализму (Й. Шима). Наиболее серьёзный вклад художники объединения «Деветсил» внесли в развитие агитационно-массового искусства (книжной и журнальной графики, плаката). С деятельностью коммунистической партии, прогрессивной печатью было связано творчество живописцев и графиков В. Машека (V. Mašek, р. 1893), Ф. Бидло (F. Bidlo, 1895—1945), А. Пельца (A. Pelc, 1895—1967), создававших плакаты, острые, выразительные и вместе с тем простые и доступные по художественному языку политические карикатуры.

О. Гутфрёйнд. «Промышленность». Раскрашенная терракота. 1923. Национальная галерея. Прага.

Большую роль в сохранении национальных реалистических традиций в 1920—30-х гг. сыграли крупные мастера старшего поколения — М. *Швабински*, Т. Ф. Шимон (T. F. Šimon, 1877—1942), члены Общества чешских графиков «*Голлар*» (создано в 1917). Переживало расцвет искусство книги, основанное на рационалистических принципах книжной композиции. В его развитии немалую роль сыграли В. Г. Бруннер (V. H. Brunner, 1886—1928) и Я. Бенда (J. Benda, 1882—1970).

Подъём антифашистского движения во время гражданской войны в Испании 1936—39, в эпоху Мюнхенского сговора 1938, предшествовавшего оккупации фашистской Германией чешских земель, объединил в едином антифашистском фронте художников различных творческих взглядов и направлений. Чешская карикатура приобрела в этот период боевой и острый политический характер (антифашистские по направленности работы Ф. Бидло, А. Пельца, Й. Чапека). Новый подъём пережило социальное искусство. В нём наряду с социально-критическими тенденциями большую роль играло утверждение мужества и силы пролетариата (реалистические статуи К. Покорного), красоты труда (отмеченные чертами неоклассицизма поэтические жанрово-пейзажные композиции живописца Я. Краля, J. Král, 1883—1942). Особое значение в условиях роста фашистской угрозы имели национальные реалистические художественные традиции. Тема Родины обрела новое звучание в проникнутых порой эпическим началом пейзажах В. Рабаса, В. *Рады*, Б. Дворского (B. Dvorský, 1902—76), Я. Груса (J. Grus, р. 1891), свободных и динамичных по живописной манере, свежих и звучных по цвету. Опоэтизированный мир чешской деревни изображал Й. Лада. В творчестве Э. *Филлы*, развивавшемся в начальный период в русле кубизма, проявилось стремление приблизиться к народному искусству. Большое место в чешской живописи 1930-х гг. занимала тема героической борьбы испанского народа (проникнутые чертами экспрессионизма и сюрреализма работы Й. Шимы, В. *Сихры*, В. *Тит-*

1. Й. Чапек. Карикатура из цикла «Диктаторские сапоги». 1937. 2. Й. Лада. «Швейк перед австрийскими офицерами». Иллюстрация к «Похождениям бравого солдата Швейка» Я. Гашека. Издана в 1923—25. 3. Ф. Бидло. Карикатура «Враги СССР». 1930-е гг.

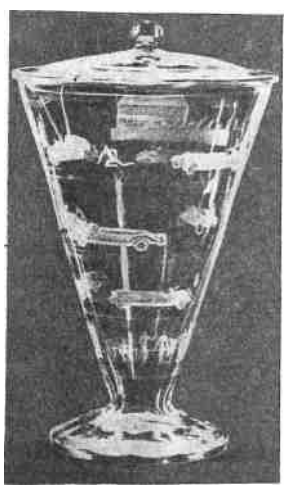
Й. Чапек. Композиция из цикла «Огонь». 1938. Национальная галерея. Прага.

тельбаха, Ф. Музики и др.). Мюнхенский сговор разоблачали в своих произведениях живописец Я. Баух (J. Bauch, p. 1898) и скульптор Я. Лауда. В работах многих художников этого времени усилился трагический пафос. Полные экспрессии сцены борьбы зверей, столкновения людей и зверей, темы жестокости и насилия, библейские и мифологические сюжеты служили выражением тревоги, смятения, ощущения надвигающейся катастрофы. В период оккупации Чехословакии фашистской Германией в стране окрепло прогрессивное политическое движение. К антифашистской борьбе присоединились художники Й. Чапек, Э. Филла и др., которые были заключены за свою деятельность в концентрационные лагеря. Многие деятели художественной культуры погибли или были вынуждены эмигрировать. Антифашистские темы в период оккупации находили отражение и в творчестве представителей сюрреализма и близких к ним мастеров, работы которых приобрели крайне усложнённый зашифрованный язык (Ф. Музика, В. Сихра, А. Ваксман). В годы оккупации молодые художники объединились в группу «*Седм в ржийну*» (основана в 1939; А. Падерлик, A. Paderlík, p. 1919, Ф. Йироудек, F. Jiroudek, p. 1914, и др.) и «*Группу 1942*» (Ф. Гросс, F. Gross, p. 1909, К. *Соучек*, Я. Сметана, J. Smetana, p. 1918, Ф. Гудечек, F. Hudeček, p. 1909, К. Льготак, K. Lhoták, p. 1912). В их творчестве, являющемся отражением трагической атмосферы военных лет, постепенно крепли прогрессивные гуманистические начала. В период фашистской оккупации, несмотря на разделение страны, усилились творческие связи чешских и словацких художников, многие из которых обучались в Праге (Ц. Майерник, см. *Словакия*, и др.). Несмотря на преследования художников, прогрессивные тенденции в искусстве Ч. сохранялись на протяжении военных лет. Об этом свидетельствует работа над русской темой в иллюстрациях графиков К. *Сволинского*, В. Фиалы (V. Fiala, p. 1896) и др. Эти тенденции получили дальнейшее развитие в искусстве социалистической Ч.

В. Сихра. «Война». 1936. Национальная галерея. Прага.

Декоративно-прикладное искусство. На развитие декоративно-прикладного искусства Ч. в 1918—45 оказали влияние Художественно-промышленные школы в Праге и Карлови-Вари (Karlovy Vary), фарфоровая мануфактура в Нова-Роле (Nová Role), стекольная школа в Железни-Броде (Železný Brod), а также объединение «Союз чешского творчества» («Svaz českého díla», основан в 1914, возобновил деятельность в 1921). В его работе принимали участие многие крупные архитекторы и художники (Й. *Гочар*, О. Новотни, O. Novotný, 1880—1959; П. Янак, P. Janák, 1882—1956; Ф. Кисела, F. Kysela, 1881—1941, и др.). Их творчеству в 1918—45 было присуще стремление к рациональной простоте, выявление функционального назначения предметов, структурных и фактурных особенностей, а также декоративных качеств материалов. Ряд мастеров ставил задачу современного истолкования традиций средневекового и народного искусства. Высокого уровня достигло художественное ткачество, для которого порой было свойственно обращение к отдельным приёмам станковой живописи [цикл гобеленов «Художественные ремёсла», выполненный в 1925 М. Тейнитцеровой-Гоппеовой (M. Teinitzerová-Hopreová, 1897—1960) по эскизам Ф. Киселы для Выставки декоративного искусства в Париже; гобелены и декоративные ткани по эскизам А. Кибала (A. Kybal, 1901—71), Е. Вондрачковой (J. Vondráčková) и др.]. Выделялись мебель по эскизам Й. Гочара и П. Янака, керамические сосуды О. Эккерта (O. Eckert, p. 1910) и В. Тикала (V. Tikal, 1906—65), кружева Е. Мильдеовой (E. Mildeová), жанровые композиции, фигурки людей и зверей из стекла Я. Брихты (J. Brychta, 1895—1971), кубки и декоративные сосуды из шлифованного

О. Жак. Спортивный кубок с изображением автомобильных гонок. Гравировка Б. Медека. 1933. Собрание Школы стекольной промышленности в Железни-Броде.



«хрустального» стекла Л. Смрчковой (L. Smrčková, р. 1903), юбилейные медали О. *Шпаниеля*.

Ф. Кисела, М. Тейнитцерова-Гоппеова. Гобелен из цикла «Художественные ремёсла». 1925.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ЧЕХИИ

Освобождение Чехословакии от фашистской оккупации (1945) и победа в стране народно-демократического строя открыли перед искусством широкие перспективы. Творчество зодчих было поднято на уровень государственной, общенародной деятельности. Важнейшими задачами стали развитие жилищного строительства, отвечающего принципам и потребностям социалистического общества, модернизация промышленности, реконструкция городов, реставрация и консервация ценных архитектурных памятников и комплексов. В условиях народной власти получили развитие лучшие традиции прогрессивного национального искусства.

Архитектура. В первые годы после установления народной власти, когда в стране ещё не существовало государственных проектных организаций, строительство поручалось отдельным архитекторам и архитектурным коллективам на основе индивидуальных государственных заказов. Основным требованием этого времени была строжайшая экономия, что определило жёсткий рационализм и простоту конструкций и планировочных решений, аскетизм художественных средств. Созданные в эти годы новые городские посёлки и жилые районы крупных городов имели однообразную строчную застройку из типовых 2—3-этажных, реже 5-этажных кирпичных или блочных многоквартирных домов (жилые кварталы нового промышленного города Поруба, Poruba, близ Остравы, Ostrava). Функциональной продуманностью, простотой и цельностью композиции, удачной связью с ландшафтом отличались дома кооператива Солидарита в районе Страшнице (архитекторы Ф. Йех, F. Jech, 1904—73, Г. Майер, H. Majer, 1910—75, К. Шторх, K. Storch, 1906—73) и застройка района Нове-Подоли (1947—50, архитектор Б. Кршиж, B. Kříž, р. 1912) в *Праге*. В конце 1940-х гг. были начаты работы по восстановлению и превращению в мемориальные комплексы поселений, зверски разрушенных фашистскими оккупантами (Лидице, Lidice, 1947—48), по сооружению монументов в память советских воинов, павших при освобождении Чехословакии (кладбище воинов Советской Армии на Ольшанах в Праге и др.).

В конце 1940-х — нач. 50-х гг. были созданы государственные проектные организации и научно-исследовательские институты по проблемам архитектуры и градостроительства. На базе экономических и социологических исследований начали разрабатываться комплексные проекты районной планировки, предусматривавшие рациональное размещение промышленной и жилой застройки, сооружение транспортных коммуникаций, учреждений бытового обслуживания, зон отдыха. На плановой основе в конце 1950—1970-х гг. широкий размах приобрело жилищное строительство, в котором получили развитие прогрессивные искания чешских архитекторов-функционалистов 1920—30-х гг.

Город Гавиржов. Вид на застройку 1950-х гг.

Для архитектуры 1-й пол. 1950-х гг. были характерны увлечение парадными регулярными планировочными решениями, обращение к историческим архитектурным стилям, тяготение к декоративизму. В этом отношении показательна застройка нового промышленного г. Гавиржов (Havířov, проект 1952), в планировке которого преобладают градостроительные принципы архитектуры классицизма. Жилые кварталы вытянуты вдоль главной магистрали и застроены по периметру 4—5-этажными зданиями. Сплошная лента фасадов расчленена небольшими отступами и парадными въездами. Общественные соору-

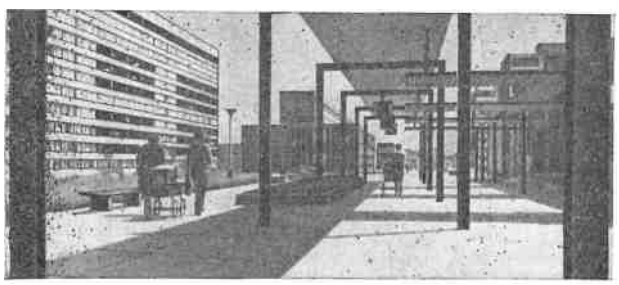
жения открываются в сторону магистрали курдонёрами. Для обогащения пластического облика жилых зданий использованы галереи, ризалиты, аркады. Ряд домов завершён декоративными аттиками и фронтонами, в формах которых прослеживаются традиции архитектуры чешского ренессанса и барокко. К числу достоинств г. Гавиржов относятся компактность планировки, удачно рассчитанный модуль застройки, соразмерный масштабу человека. В духе новых архитектурных веяний был изменён и облик г. Поруба. Его первоначальная строчная застройка была обстроена по периметру сплошными фасадами 6-этажных домов с рустованными цоколями и декоративными фризами.

Сравнительно меньше тенденции архитектуры 1-й половины 50-х гг. сказались на застройке г. Готвальдова (Gottwaldov; б. г. Злин), созданного по единому плану в 1925—35. В конце 40-х — начале 50-х гг. на основе типовых проектов здесь были сооружены дома башенного типа, а также многосекционные дома горизонтальной протяжённости (комплекс им. Ю. Фучика, 1946—48, архитекторы М. Дрофа, M. Drofa, р. 1908, В. Карфик, V. Karfík, р. 1901). При их строительстве использована традиционная для Готвальдова конструктивная система (литые железобетонные каркасы с кирпичными заполнениями), что помогло новым зданиям органически включиться в существующую застройку.

С нач. 50-х гг. принципы типизации и индустриализации стали широко внедряться в жилищное строительство, что сопровождалось поисками адекватных им средств художественной выразительности. Одновременно была начата работа по созданию планов строительства и реконструкции городов, ведшаяся на основе кропотливых научных исследований. Генеральный план Праги (начат в 1951, с 1964 разрабатывается для всей пражской агломерации) определил дальнейшее развитие столицы Чехословакии, строительство новых и реконструкцию старых районов, сооружение городских магистралей, инженерных коммуникаций и т. п. В соответствии с планом было осуществлено чёткое разделение города на отдельные районы с общественными центрами и развитым обслуживанием. Большое внимание уделялось организации взаимосвязи между новыми районами, созданными преимущественно на окраинах города, и их органической связи с историческим центром (проложена магистраль Север — Юг, построен Нусельский мост, связавший Северный город с южным районом Панкрац). Важной проблемой явилась реконструкция исторического общегородского центра, за которым сохранилась решающая роль в формировании облика столицы. Сооружение новых построек в центре Праги ведётся с учётом характера исторической застройки и сложившейся уличной сети.

В. Гржебачка, Ф. Дурда. Общественный центр района Жабовржески в Брно. 1971.

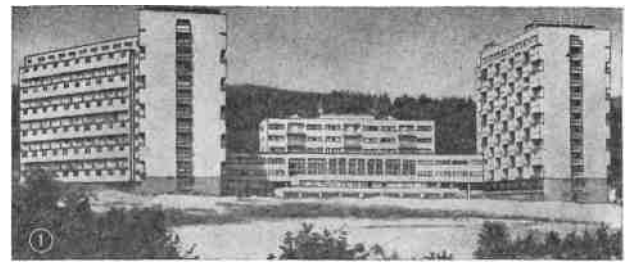
Я. Ружичка. Улица в районе Просек в Праге. 1967—72.

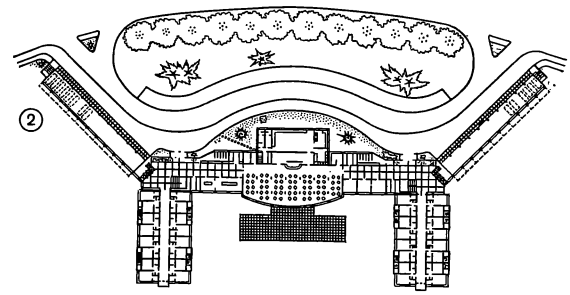


Перспективный план развития г. *Брно* предполагает перенос к югу железнодорожной линии и вокзала, в настоящее время непосредственно примыкающих к историческому центру города. На освободившейся территории намечено строительство нового, современного городского центра, который вместе со старыми ансамблями образует двуединую систему городского общественного ядра. С 1961 ведётся реконструкция района Старе-Брно. После сноса старой застройки здесь сооружаются зелёные эспланады, создана новая площадь Менделя, ставшая центром нового жилого массива и аванплощадью перед входом на территорию промышленной ярмарки. В сторону центра Брно от неё проложен широкий проспект, застроенный 11-этажными зданиями.

В жилищном строительстве с конца 50-х гг. широко распространяется свободная планировка, как правило тонко соотнесённая с естественной структурой местности (район Лесна в Брно, 1964—1967, архитекторы М. Дуфек, M. Dufek, р. 1933, и др.). Выразительной пространственной композицией, сочетающей типовые башенные и горизонтальные по протяжённости здания с комплексами бытового обслуживания, трактованными как компактные изолированные геометрические объёмы,

отличаются районы Инвалидовна (1961—66, архитекторы Й. Полак, J. Polák, p. 1923, В. Шальда, V. Šalda, p. 1930, и др.), Крч (1964—74, архитекторы Й. Ласовски, J. Lasovský, p. 1926, Й. Калоус, J. Kalous, p. 1925, З. Чех, Z. Čech, p. 1931) и Просек (1967—72, архитектор Я. Ружичка, J. Růžička, p. 1912) — все в Праге, район Жаборжески (1971, архитекторы В. Гржебачка, V. Hřebačka, p. 1930, Ф. Дурда, F. Durda, p. 1937) в Брно. На смену несколько упрощённым типам жилых домов в 60-х гг. пришли более оригинальные и разнообразные типовые проекты и конструктивные решения. Наряду с крупнопанельными бескаркасными конструкциями с несущими стенами распространились рамно-панельные конструкции (с железобетонными рамами, заполненными керамзитом) и др. Усилились поиски художественной выразительности жилых построек, проявляющиеся в различных объёмно-пространственных решениях, декоративных деталях, характере отделки. Господствующими принципами становятся рационализм и простота художественных средств, чёткое выявление в облике здания его внутренней структуры, а главными средствами усиления художественной выразительности жилых зданий — ясная ритмическая комбинация многократно повторяемых конструктивных звеньев (балконных ограждений, панелей, оконных проёмов), декоративная окраска деталей. Для художественного оформления построек всё чаще используются конструктивные элементы из алюминия, пластиков, цветного стекла. Интересным опытом чешских архитекторов является строительство т. н. коллективных домов — зданий гостиничного типа с развитым общественным обслуживанием. Среди первых построек этого типа — «коллективный дом» в Готвальдове (1951, архитектор Й. Воженилек, J. Voženílek, p. 1909), представляющий собой 11-этажный прямоугольный блок с выступающей низкой служебной пристройкой. «Коллективный дом» в Горни-Литвинове (Horní Litvínov; 1948—57, архитекторы В. Гильски, V. Hilský, p. 1909, Э. Лингарт, E. Linhart, 1898—1949) состоит из двух изломанных в плане 13-этажных боковых корпусов, связанных между собой 7-этажным служебным зданием, включающим полный комплекс обслуживания. Особенности внутренней структуры (дом имеет 1- и 2-этажные квартиры) отражены во внешнем облике здания. Его боковые фасады то объединены сплошными горизонтальными линиями наружных галерей, то расчленены ячейками лоджий-балконов, расположенных в шахматном порядке. Выразителен дом гостиничного типа в районе Инвалидовна в Праге (1960-е гг.). Он представляет собой чёткий и ясный по композиционной структуре прямоугольный объём, поднятый на железобетонных опорах 1-го этажа. Благодаря живой пластике фасадов, облицованных профилированными навесными панелями из металла, дом выделяется среди застройки района как одна из его главных доминант. Существенные успехи достигнуты в 50—70-х гг. в строительстве массовых общественных зданий (школ, детских садов, больниц), ведущемся на основе типовых проектов. Их планировка отличается функциональной продуманностью, чётким разграничением различных по назначению корпусов, их органической взаимосвязью. Художественная цельность комплексов дос-





В. Гильски, Э. Лингарт. «Коллективный дом» в Горни-Литвинове. 1948—57. 1. Общий вид. 2. План.

В. Обртель. Больничный комплекс в Оломоуце. 1950-е гг.

Ф. Йержабек и др. Гостиница «Интернациональ» в Праге. 1952—56.

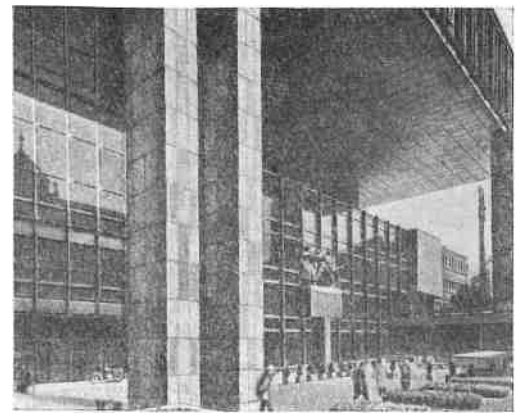
тигается благодаря единству модуля, чёткому ритмическому повтору и гибкой комбинации строгих по форме конструктивных звеньев (окон, панелей, вертикальных лопаток). Во внешнем облике зданий, как правило, легко определяется их внутренняя структура (расположение лестничных клеток, коридоров, галерей). Среди лучших построек — школы в Готвальдове (1952, архитектор М. Дрофа), в районе Лесна в Брно (1966, архитекторы М. Дуфек, В. Рудиш, V. Rudiš, p. 1927), в районах Дяблице (1968—71, архитектор А. Пешта, A. Pešta, p. 1928) и Инвалидовна — в Праге, больничный комплекс в *Оломоуце* (1950-е гг., архитектор В. Обртель, V. Obrtel, p. 1901), больницы в Зноймо (Znojmo; 1973, архитектор М. Спурни, M. Spurný, p. 1921) и Порубе (1972, архитекторы Й. Сурий, J. Surij, З. Стрнадель, Z. Strnadel).

В связи с наличием в городах Ч. развитых городских центров с деловыми и общественными зданиями, сооружёнными во 2-й пол. 19 — 1-й трети 20 вв., строительство новых уникальных общественных построек в Ч. началось с сер. 50-х гг. и широко развернулось лишь в 60-х гг., после разрешения основных проблем жилищного строительства. В зданиях конца 50-х — нач. 60-х гг. принципы функционализма сочетались с использованием отдельных форм неоклассицистического зодчества — лопаток и пилонов, стилизованных портиков (Высшая партийная школа в районе Велеславин в Праге, сер. 1950-х гг., архитектор П. Бареш, P. Bareš, p. 1904; Театр оперы и балета им. Яначека в Брно, 1958—65, архитекторы О. Оплатек, O. Oplatek, p. 1907, В. Завржель, V. Zavřel, p. 1910). В ряде построек проявилось стремление к парадной репрезентативности и декоративному украшательству. Гостиница «Интернациональ» в Праге (1952—56, архитектор Ф. Йержабек, F. Jeřábek, p. 1909, и др.) имеет расчленённые лопатками длинные боковые корпуса; центр главного корпуса подчёркнут вертикальной башней со шпилем. В пышном декоре интерьеров использованы бронза и мрамор, лепнина, росписи, сложные по формам хрустальные люстры и бра. Новые, рациональные архитектурные принципы в 50-х гг. проявлялись гл. обр. при строительстве выставочных залов и комплексов (экспозиция Этнографического музея в Брно, 1957; здание Международной выставки современной керамики в Праге, 1962, архитекторы Ф. Цубр, F. Cubr, p. 1911, Й. Груби, J. Hrubý, p.1906, З. Покорни, Z. Pokorný, p. 1909, и др.). Ряду общественных построек 60-х гг., основанных на принципах функционализма и отличающихся строгим решением наружных фасадов, свойственно вместе с тем тяготение к чрезмерному декоративизму в оформлении интерьеров (центральный холл гостиницы «Континенталь» в Брно с открытой спиральной лестницей, в убранстве которого применены камень, дерево, металл и покрытая нарядным геометрическим узором штукатурка). Более удачно оформление интерьера в здании Управления чехословацких аэролиний в Праге (1960, архитекторы К. Фильсак, K. Filsak, p. 1917, К. Бубеничек, K. Bubeníček, p. 1923, и др.). Планировка и стилистически цельное декоративное убранство подчинены задаче выявления и обособления различных функций помещений. С этой целью использованы пониженные подвесные потолки, строгая по формам световая арматура, фактура отделочных материалов. В главных помещениях расположены рельефы и живописные панно. Здание обставлено специально спроектированной для него мебелью.

Р. Черни, Г. Челеховски, В. Сикора. Дом советской науки и культуры в Праге. Реконструкция. 1972. Интерьер.

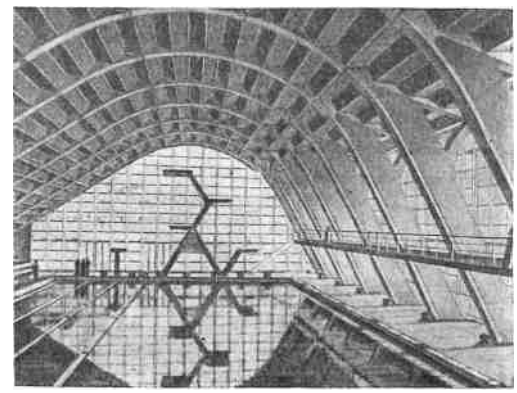
В нач. 70-х гг. тенденции декоративизма в чешской архитектуре начинают ослабевать, уступая место стремлению к сдержанности и стилевому единству. Строгим изяществом отделки отличаются интерьеры гостиницы «Интерконтиненталь» в Праге (1974, архитекторы К. Фильсак, К. Бубеничек и др.). Здесь применены гладкие деревянные панели тёплых тонов, на фоне которых выделяется окрашенная скульптура из

дерева. Расположенный на верхнем этаже зал ресторана, выдержанный в сдержанных золотисто-белых тонах, благодаря широким витражам раскрыт в сторону старых кварталов города. Декоративной цельностью отличаются интерьеры Дома советской науки и культуры в Праге (1972). Наиболее удачным общественным постройкам Ч. 60—70-х гг. свойственны композиционная гибкость, функциональная ясность планировки и строгая отточенность форм. Так, например, здание Института макромолекулярной химии в Праге (1960—65, архитектор К. Прагер, K. Prager, p. 1923) состоит из двух перпендикулярно сочленённых корпусов — 6-этажного основного и изогнутого в плане 2-этажного вспомогательного с выступающим объёмом конференц-зала. Для убранства фасадов, отличающихся чистотой линий, строгим ритмом повторяющихся композиционных звеньев, использованы навесные панели из однотонного стекла с выделяющимся на их фоне изящным металлическим каркасом. Здание поставлено свободно на покрытом газоном участке и замыкает собой главную улицу района Петршин. В ряде построек 70-х гг. проявляется стремление преодолеть существовавший до этого в архитектуре Ч. излишний геометризм форм, усиливаются поиски индивидуального своеобразия и пластической выразительности общественных сооружений. Довольно распространёнными приёмами становятся ступенчатое расположение этажей или уступчатое оформление фасадов (универмаг «Котва» в Праге, 1975). Подчёркнутым техницизмом и смелостью конструктивного решения отмечена реконструкция здания Федерального собрания ЧССР в Праге, осуществлённая в 1970—73 архитектором К. Прагером. Новые помещения размещены в вытянутой в длину 2-этажной надстройке, заключённой в металлический каркас и поднятой над существующим зданием на редко поставленных гладких пилонах.

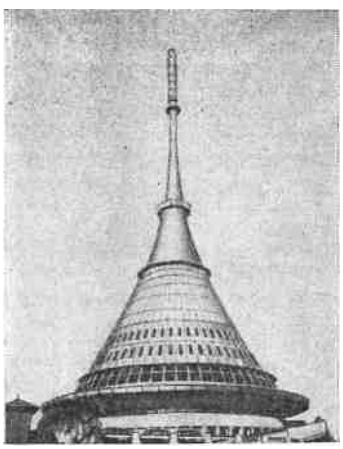


К. Прагер. Федеральное собрание ЧССР в Праге. 1970—73.

Большое внимание уделяется в Ч. реконструкции и благоустройству курортов и курортных зон (районный план реконструкции области Крконоше, 1970), строительству спортивных сооружений и комплексов. При возведении спортивных, а также промышленных зданий нередко используются своеобразные конструктивные решения. Оригинален Водный стадион в районе Подоли в Праге (1964—1965, архитектор Р. Подземни, R. Podzemný, p. 1907), врезанный в склон спускающегося к Влтаве обрывистого берега. Его крытый бассейн с косо поставленными упругими железобетонными опорами, несущими складчатое перекрытие, служит трибунами расположенного сверху открытого стадиона. Прогресс строительной техники нашёл отражение в величественной конусообразной железобетонной башне на горе Ештед близ г. Либерец (Liberec), являющейся одновременно гостиницей и телецентром (1963, архитекторы К. Губачек, K. Hubáček, p. 1924, З. Заваржель, Z. Zavřel, p. 1943). Мощная гладь и фактура её стен подчёркнуты расположенными в нижней части узкими оконными проёмами и ограждёнными стеклом обходными галереями.



Р. Подземни. Водный стадион в районе Подоли в Праге. 1964—65.



К. Губачек, З. Заваржель. Телебашня на горе Ештед близ г. Либерец. 1963.

Широкий размах с нач. 1950-х гг. получили в Ч. работы по реставрации. Ряд городов, наиболее богатых ценными памятниками национального зодчества, превращён в города-музеи. Большая работа в этом отношении проделана Институтом реконструкции исторических городов и объектов, созданном в Праге. Отреставрированы и приспособлены к современному использованию многие архитектурные памятники Праги

Я. Лауда. «Портрет В. И. Ленина». Бронза. 1945. Национальная галерея. Прага.

(Карлов университет, базилика св. Йиржи, манеж и зал для игры в мяч в Пражском Граде и др.), ансамбли исторических центров городов *Кутна-Гора*, *Тельч*, *Ческе-Будеёвице*, *Чески-Крумлов*, Пардубице (Pardubice), Славонице (Slavonice) и др.

В **изобразительном искусстве** в первые послевоенные годы играли существенную роль традиции антифашистского искусства Ч. 1930—40-х гг. Были организованы выставки ведущих мастеров-антифашистов — Э. *Филлы*, В. Прейсига (V. Preissig, 1873—1944), Й. *Чапека* и др. Тема оккупации и борьбы с фашизмом заняла ведущее место в творчестве многих художников — Э. Филлы, Й. Брожа (J. Brož, p. 1904), Й. Лислера (J. Liesler, p. 1912), А. Падерлика (A. Paderlík, p. 1919), З. Сейдля (Z. Seydl, p. 1916). Изобразительное искусство всё шире наполнялось новым, социалистическим содержанием. Важную роль играла тема освобождения страны от фашистского ига (рисунки и гравюры В. *Седлачека*, Л. Шимака, L. Šimák, p. 1896, В. Фиалы, V. Fiala, p. 1896, и др.; плакаты Л. Шимака, К. Шоурека, K. Šourek, 1909—50). Многие ведущие скульпторы приступили к созданию памятников Победы, героям Пражского восстания 1945, советским воинам-освободителям (В. *Маковски*, К. *Лидицки*, К. *Покорни*). Скульптор Я. *Лауда* выполнил в 1945 проникнутый революционной героикой, выразительный по пластической лепке портрет В. И. Ленина. Восстанавливаются и укрепляются традиционные связи между чешской и русской культурой. График К. *Сволински* создал к годовщине Пражского восстания 1945 иллюстрации к «Слову о полку Игореве» (1946). Широкое признание получили старейшие мастера — представители прогрессивных национальных традиций (М. *Швабински*, В. *Рабас*, Л. *Куба*, В. *Шпала*, В. Силовски, V. Silovský, 1891—1974, Ф. *Музика*). Вместе с тем всё большую роль начинают играть художники среднего поколения, пришедшие в искусство накануне или во время 2-й мировой войны. Их творчество в 1945—48 стилистически многообразно, однако в значительной мере сохраняет драматически-экспрессивный, усложнённый художественный язык. Поиски новых средств выразительности в работе над историческими и современными темами свойственны работам живописцев А. Падерлика, Ф. Йироудека (F. Jiroudek, p. 1914), З. Сейдля, К. *Соучека*, отличающимся многообразием приёмов, композиционных и колористических решений. Наряду с мастерами, сохранявшими изобразительность и связь с предметным миром, работали и представители авангардистских течений. Живописцы «*Группы Ра*» (основана в 1936; Б. Лацина, B. Lacina, 1912—71, Й. Истлер, J. Istler, p. 1919, В. Тикал, V. Tikal, 1906—65) эволюционировали от сюрреализма к абстракционизму.

В конце 1940-х — нач. 50-х гг. особое развитие получает монументально-декоративное искусство, обращающееся к общественно значимым темам. Скульптурные памятники выдающимся деятелям чешской культуры и общественной мысли, героям войны, советским воинам выполнили К. Покорни, В. Маковски, К. Лидицки, Й. Малеёвски (J. Malejovský, p. 1914), Й. Вагнер (J. Wagner, 1901—57). Значительным событием явилось создание в 1954 в Праге при Национальном памятнике Освобождения на горе Витков Мавзолея вечной славы в честь павших советских воинов. Целостный мемориальный ансамбль включает строгий по форме саркофаг и украшенные рельефами бронзовые двери работы К. Покорного. Атмосферу светлой, возвышенной скорби усиливают исполненные величия и торжественности мозаики В. *Сихры* с символически обобщёнными образами советских солдат. Мозаики выдержаны в сдержанном мерцающем колорите. Праздничной приподнятостью образов, жизненной убедительностью и торжественностью композиции отличается многофигурное сграффито А. *Забранского* для Герзанского дворца в Праге (1951—52), изображающее встречу советских воинов в Праге 9 мая 1945. К созданию мозаик и фресок обращаются также в нач. 1950-х гг. М. Швабински, К. Сволински, В. *Титтельбах*. Станковая живопись этого времени тяготеет к изображению современной

Й. Лада. «Зима». Акварель. 1950.

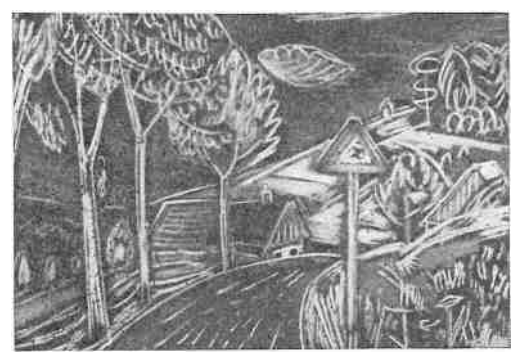
Й. Брож. «Февраль 1948 года».

М. Швабински. «Юлиус Фучик». Сухая игла. 1950.

жизни, широким обобщениям и монументальным формам (работы Р. Виснера, R. Wiesner, 1900—1972, В. Рабаса). Реалистические искания свойственны композициям Й. Брожа, стремящегося к преодолению традиций экспрессионизма. Образы людей труда создают живописцы Й. Горник (J. Horník, 1916—61), живописец и график Я. *Рамбоусек*, скульптор Й. Вильгус (J. Wielgus, p. 1910). Стремление к раскрытию поэзии повседневной жизни присуще лирическим по образному строю, тонким по колориту жанровым сценам К. Соучека. Успешно развивается пейзажная живопись, продолжающая национальные реалистические традиции нач. 20 в., — пронизанные наивно-поэтическим духом народного творчества акварели Й. *Лады*, свежие по колориту, смелые и свободные по манере письма лирические пейзажи Ф. Йироудека, Й. Брожа, Я. Груса (J. Grus, p. 1891), мажорные жизнеутверждающие пейзажные композиции Я. *Славичека*. Широкое развитие получает в нач. 1950-х гг. портретная и книжная графика. М. Швабински создаёт галерею графических портретов выдающихся деятелей чешской истории и культуры. Утверждением высоких гуманистических нравственных начал проникнут созданный им портрет Ю. Фучика (1950), строгий и отточенный по художественному языку. Стремление к подробному раскрытию сюжетной линии литературных произведений свойственно мастерам книжной графики — выполненные в острогротескной манере работы А. Пельца (A. Pelc, 1895—1967), поэтические иллюстрации к народным сказкам А. Забранского, разнообразные по манере иллюстрации К. Сволинского, В. Фиалы, Ц. Боуды (C. Bouda, p. 1901).

Вместе с тем развитие изобразительного искусства Ч. конца 40-х — нач. 50-х гг. осложнялось упрощённым пониманием принципов социалистического реализма, что часто приводило к схематизму в изображении жизненных явлений, известному однообразию художественных приёмов. Имела место и недооценка прогрессивных национальных художественных традиций нач. 20 в. Преодоление этих ошибок в конце 50-х — нач. 60-х гг. способствовало творческому обогащению и развитию социалистического искусства. В 60-х гг. сохраняло своё значение творчество крупнейших мастеров старшего поколения (В. Новака, V. Novák, p. 1886, Я. *Зрзавого*, В. Бенеша, V. Beneš, 1883—1979, В. Седлачека, Ц. Боуды, В. Фиалы, К. Лидицкого). Вместе с тем всё большую роль начинают играть мастера среднего и младшего поколений. Для искусства этого времени свойственны напряжённые творческие искания, стремление к обогащению и обновлению художественных средств. В творчестве ведущих мастеров поиски индивидуальной манеры и творческого своеобразия сочетаются с пристальным вниманием к реальному миру, событиям современности. Монументальные эпические пейзажи, проникнутые острым драматическим ощущением динамики природных сил, создаёт Й. Брож, поэтически обобщённые, наполненные воздухом и светом панорамы чешской природы, богатые тончайшими переходами свежих холодных красок, выполнил Б. Дворски (B. Dvorský, 1902—76). Остротой композиции и линейного ритма, тонким ощущением динамики современной жизни отмечены пейзажи Я. Груса. Эмоциональностью манеры и колористического строя отличаются пейзажи, сцены из театральной жизни и антивоенные по направленности композиции Ф. Йироудека. К миру современной техники и промышленности обращается Ф. Гросс (F. Gross, p. 1909), произведения которого выделяются остротой композиционных и линейных ритмов, выразительностью рисунка, цветовыми контрастами. Живо наблюдённые, глубоко человечные и лиричные

Я. Грус. «Перед поворотом». 1950-е гг. Национальная галерея. Прага.



В. Яноушек. «Помона». Дерево. 1960 Национальная галерея. Прага.

сцены жизни современного города создаёт К. Соучек. Мастером натюрмортов, выполненных чистыми звучными красками, выступает А. Падерлик. В скульптуре 60-х гг. выделяются памятники В. Маковского, пластически-обобщённые образы крестьян В. Яноушека (V. Janoušek, p. 1883), мелкая пластика Й. Вильгуса, анималистические композиции В. Винглера (V. Vingler, p. 1911). Новое развитие после установления народной власти получает медальерное искусство Ч. Его характер в 1950-х — нач. 60-х гг. определяют работы О. *Шпаниеля* и его учеников (М. Бёйтлера, M. Beutler, 1897—1964, Я. Ф. Фишера, J. F. Fischer, 1912—57) со свойственным им стремлением к гражданственному звучанию образов, лаконизму композиции, простоте и отточенности художественных средств. С конца 1960-х гг. работам чешских медальеров присущи поиски фактурной выразительности, остроты композиции, яркой эмоциональности и публицистичности образов (работы М. Кноблоха, M. Knobloch, p. 1921, З. Коларжского, Z. Kolářský, p. 1931, Й. Прадлера, J. Prádler, p. 1929, Л. Шинделаржа, L. Šindelář, p. 1925, и др.).

К. Сволински. «Крестьянка». Акварель. 1954.

Широкое развитие получило в конце 50 — 60-х гг. искусство книги. Вслед за Й. Ладой к богатым традициям народного искусства (в первую очередь, лубка) обращаются К. Сволински, А. Стрнадель (A. Strnadel, 1910—76), А. Забрански. Выдающимся мастером оформления детской книги, а также рисованного и кукольного мультипликационного фильма был Й. Трнка (J. Trnka, 1912—69). Глубокое проникновение в литературный строй произведений, декоративная выразительность и оригинальность манеры свойственны иллюстрациям З. Скленаржа (Z. Sklenář, p. 1910), А. Падерлика, З. Сейдля, Л. Йиржинцовой (L. Jiřincová, p. 1912), О. Янечека (O. Janeček, p. 1919), С. Колибала (S. Kolíbal, p. 1925). Проблему оформления книги как целостного художественного комплекса успешно решали Ф. Музика, Я. Главса (J. Hlavsa, p. 1908). В области театрально-декорационного искусства выделялись Ф. Трёстер (F. Tröster, 1904—68) и Й. Свобода (J. Svoboda), работы которых отличались богатством художественной фантазии, декоративным изяществом, чувством стиля и артистизмом. В творчестве многих живописцев и графиков важное место занимал художественный плакат (гл. обр. рекламный и политический).

В конце 50—60-х гг. художники молодого поколения обогатили искусство рядом новых черт. Обратившись к актуальным событиям современности и, в первую очередь, к антифашистской и антивоенной тематике, некоторые из них усилили драматическую экспрессивность художественных решений (В. Менчик, V. Menčík, p. 1926; К. Грушка, K. Hruška, p. 1930; Ф. Роновски, F. Ronovský, p. 1929; В. Тесарж, V. Tesař, p. 1924). Стремление воплотить поэзию повседневности характерно для жанровых композиций Л. Шинделаржа, Ф. Петерки (F. Peterka, p. 1920), Й. Гадлача (J. Hadlač, p. 1927). Серию обобщённых, проникнутых тонким лиризмом образов природы создал в технике офорта Л. Чепелак (L. Čepelák). Глубокой поэтичностью, тонкостью восприятия жизни природы и сложной ассоциативностью художественных решений отличаются пейзажи Й. Йона (J. John, 1923—72). Основным объектом исследований для ряда молодых художников и графиков стал сложный мир раздумий и богатых оттенками душевных переживаний (Я. Шерих, J. Šerých, p. 1928; П. Сукдолак, P. Sukdólák, p. 1925; В. Комарек, V. Komárek).

Книжная иллюстрация. 1. З. Скленаржик. Иллюстрация к «Черна деницe» Ф. Грубина. 1968. 2. А. Падерлик. Иллюстрация к «Одиссее» Гомера. 1968.

С сер. 60-х гг. усилилось влияние субъективистских, формалистических тенденций. Выступление в конце 60-х гг. антисоциалистических элементов отрицательно сказалось на развитии художественной культуры Ч. В творчестве некоторых художников (В. Боудник, V. Boudník, 1924—68; А. Весели, A. Veselý, р. 1935; Я. Кобласа, J. Koblasa, р. 1932; З. Секал, Z. Sekal, и др.) главное значение приобрели формально-пластические искания. Распространились сюрреализм, абстракционизм, а также неоавангардистские течения искусства Запада — «поп-арт», «новая фигуративность», «хеппенинг» и др.

Плакат. 1. Ф. Тих и. Плакат собрания современного искусства Национальной галереи в Праге. 1947. 2. Ц. Боуда. Плакат «Прага. Мозаика стилей и столетий». 1966.

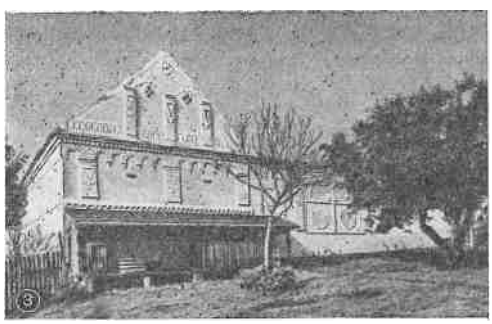
Развитие искусства в 70-х гг. направлено на возрождение его социалистического содержания и общественно-воспитательной роли. Ведётся борьба за возвращение к демократическим традициям национальной культуры, за углубление постоянных связей искусства с жизнью. Особое внимание уделяется развитию искусства как активного средства формирования жизненной среды человека социалистического общества. В 70-х гг. были созданы монументы в честь крупных исторических событий (освобождения страны Советской Армией в 1945, провозглашения народно-демократического строя в 1948), памятники В. И. Ленину, К. Готвальду и др. выдающимся деятелям коммунистического движения (работы М. Аксмана, М. Axman, Я. Ганы, J. Hána, р. 1927, Б. Добровольного, B. Dobrovolný, р. 1909). Существенным недостатком искусства 70-х гг. порою является недостаточно высокий идейно-художественный уровень работ, ограниченность тематики и изобразительных решений. Наибольшие успехи достигнуты главным образом в области живописи. Живописные циклы, посвящённые событиям революционной борьбы, отмеченные выразительностью композиции и колористических решений, выполнили К. Соучек, Й. Брож, Р. Коларж (R. Kolář, р. 1924). В целях консолидации сил передовых художников систематически проводятся тематические выставки — смотры искусства.

Декоративно-прикладное искусство. В декоративно-прикладном искусстве социалистической Ч. получили новое развитие достижения многих чешских художников, начавших свою творческую деятельность в 1910—30-х гг. Новый период расцвета с конца 40-х гг. переживало художественное ткачество. Его мастера выполняли монументальные по своим размерам ковры, шпалеры и гобелены с многофигурными композициями, пейзажными и архитектурными мотивами, тонко используя декоративные возможности и выявляя структуру художественных тканей (работы А. Кибала, A. Kybal, 1901—71, в т. ч. цикл шпалер «Чешские города, замки и заповедники», 1958, гобелен «Ода радости» для театра Латерна Магика в Праге и др.). Декоративные изделия из металла, стекла и текстиля создавал в 1950—60-х гг. А. Фишарек (A. Fišárek, р. 1906), искусно подчёркивая в своих работах логику конструкции, декоративные качества и специфику различных материалов (гобелен «Масленица», 1958, ныне в ресторане «Прага» в Праге). Широкое международное признание получило чешское стекло. Его современные мастера, использующие и традиционные приёмы шлифовки, огранки и гравировки по стеклу, ведут поиски лаконичных художественных решений, пластической цельности и выразительности форм, тонких световых, фактурных и цветовых эффектов. Выделяются работы Я. Брихты (J. Brychta,1895—1971), Л. Смрчковой (L. Smrčková, р. 1903), З. Сейдля (Z. Seydl, р. 1916), Й. Соукупа (J. Soukup, р. 1903) и др. На развитие современной чешской керамики и фарфора оказало влияние творчество О. Эккерта (O. Eckert, р. 1910) и В. Тикала (V. Tikal, 1906—65), работавших с конца 40-х гг. над созданием экономичной и функционально целесообразной бытовой посуды и декоративных сосудов. Декоративным вазам Эккерта свойственны лаконизм форм, изысканная полива, стремление к выявлению и подчёркиванию фактуры. Известностью пользуются продукция фарфорового завода в Лесове (Lesov), изделия из металла (главным образом декоративные украшения) Й. Горейца (J. Horejc), В. Гофмана (V. Hofman, 1884—1964) и др. Развито и художественное конструирование промышленных изделий.

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

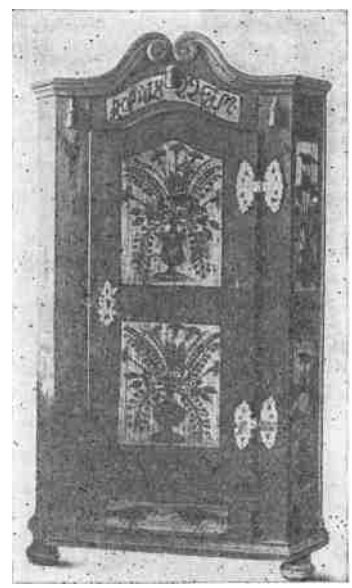
Народное зодчество Ч. отличается многообразием строительных традиций. В отдалённых горных районах преобладают деревянные дома с двускатными гонтовыми или соломенными крышами (промежутки между брёвнами в кладке стен иногда заполняются глиной), в равнинных областях — оштукатуренные каменные или кирпичные здания. Наиболее распространённым видом жилой постройки является вытянутый в глубину участка 3-комнатный дом с сенями, имеющими открытый очаг. Изба и расположенные в глубине двора хозяйственные постройки окружаются оградой из камня, досок или плетнём. В 17—18 вв. в сельское зодчество проникли влияния архитектуры ренессанса и барокко, что нашло отражение в волнистых очертаниях фронтонов домов и завершений ворот, а также в декоративном убранстве уличных фасадов. Пластический или живописный декор жилых зданий, а иногда и зернохранилищ (пилястры, полуколонки, изображения розеток, цветов и гирлянд) обычно сосредоточен на фронтонах и в промежутках между окнами. Расписной орнамент чаще всего наносится белой краской по жёлто-коричневому фону. Сельские храмы повторяют в упрощённом виде композицию готических культовых построек. Чаще всего они состоят из каменной апсиды и рубленого нефа с обходом (церковь св. Троицы в Валашске-Мезиржичи, Valašské Meziříčí, 16 в.). В духе народного зодчества перестроен и ряд готических сельских костёлов, которые приобрели деревянные потолки и обшитые досками каркасные звонницы (храм св. Бартоломея в Кочи, Kočí, близ Хрудима, Chrudim). Богатством декоративного убранства (потолки с расписным растительным и геометрическим орнаментом, деревянная скульптура) отличаются костёлы в Славонёве (Slavoňov), Кочи и Тешине (Těšín).

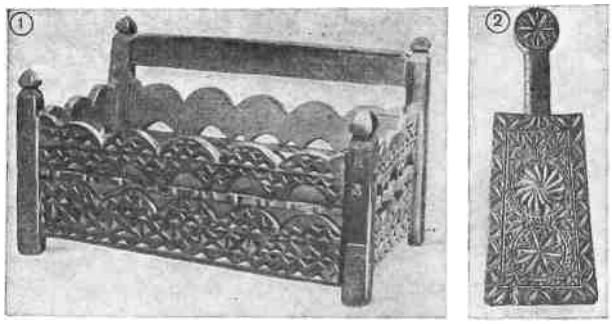
Народное зодчество. 1. Дом с воротами в Йиржетице. Середина 19 в. 2. Скульптурный и живописный декор дома в Пршедславице. 1848. 3. Зернохранилище во Властиборже. 1862.



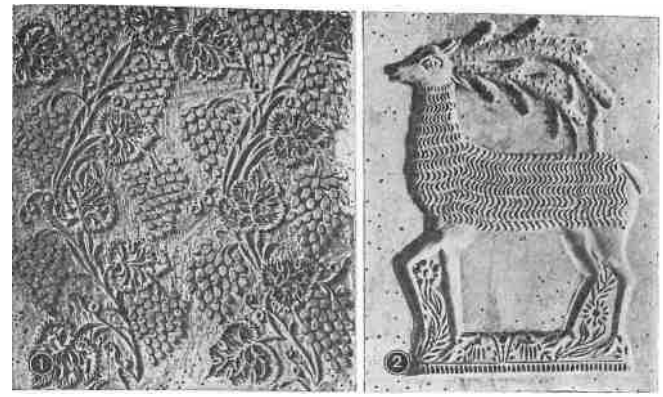
Древнеславянское по своим истокам народное искусство Ч. впитало приальпийские и северобалканские художественные влияния. Среди художественных ремёсел в Ч. наиболее развиты резьба и роспись по дереву, вышивка и ткачество, изготовление кружев, производство керамики, обработка металла. Многие из ремёсел, переживавшие расцвет в 18—19 вв., отражают влияние городской культуры эпохи ренессанса и барокко. Для убранства большой комнаты избы (так называемые светлицы) изготовляется художественная мебель. Её традиционный набор предусматривает создание красочного декоративного ансамбля — шкафы с волнистым волютообразным завершением, кровати (нередко увенчанные балдахином) покрываются нарядной росписью с мотивом вазонов, а иногда и с фигурными и архитектурными изображениями (гл. обр. в Восточной Ч.). Применяется и техника интарсии. Полки, спинки стульев и сундуки украшаются ажурной резьбой, плоскорельефными и гравированными узорами в виде кругов, ромбов, волнистых линий и полос. Нарядным резным орнаментом с многообразными геометрическими мотивами покрывалась бытовая и хозяйственная утварь — прялки, прессы для вина, формы для теста и масла,

Шкаф с орнаментальной росписью. Восточная Чехия. 1822. Областной музей. Пардубице.





Резьба по дереву. 1. Полка с ажурной резьбой. 19 в. Городской музей. Лугачовице. 2. Прялка с резным узором. Из окрестностей Угерске-Градиште.



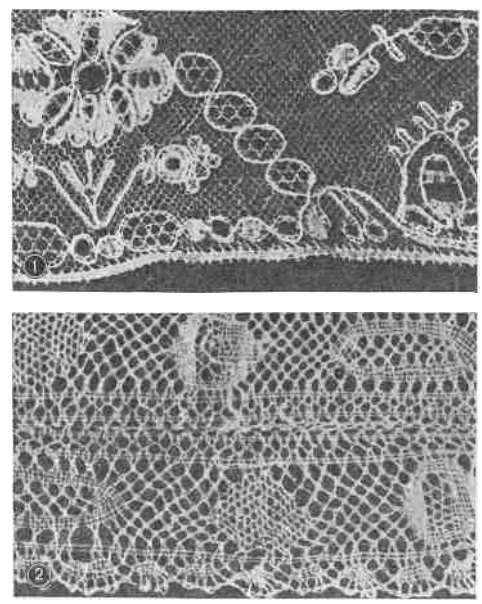
1. Доска для набойки ткани. 19 в. Музей. Высоке-Мито. 2. Пряничная форма с изображением оленя. (№№ 1, 2 — дерево.)

1. Облаточник с изображением сцены борьбы св. Йиржи с драконом. Средняя Чехия. Гравировка. 17 в. 2. Фигурное обрамление замка. Северная Чехия. Кованое железо. 19 в.

коробки, ложки, а также музыкальные инструменты, грабли, возы, плуги и др. Резьба на мелких предметах часто сочеталась с узорной инкрустацией оловом и монетным серебром. Шкатулки в подражание технике интарсии иногда обклеивались соломкой. Для убранства помещений широко применялась роспись по штукатурке (нарядными растительными узорами и изображениями птиц обычно покрывались печь и стены близ неё).

Важное место в народном быту занимали и изделия из кованого железа, а также декоративные детали из олова (флюгера, оконные решётки, узорные оковы на прялках, дышлах повозок, замках, ножах, дверях). Наряду с прорезными, гравированными и штампованными узорами (ямки, круги и полукруги, квадраты, ромбы) на них помещались лаконичные и обобщённые фигурные изображения (фигурки петухов, коней и др.). Художественная ковка получила наибольшее распространение на Чешско-Моравской возвышенности и переживала расцвет во 2-й пол. 19 в.

Кружева. 1. Из окрестностей Ческе-Будеёвице. 19 в. 2. Из окрестностей Годонина. Начало 20 в.



Декоративным богатством и красочностью отличается в Ч. народный костюм, в котором широко применяются узорные ткани, вышивка, кружева, а также ленты, нашивки и тесьма. В вышивках по льну, полотну, батисту, шерсти и сукну распространены геометрические узоры (волнистые линии, квадраты, треугольники), а также изображения сердец и геометризованных листьев. Наряду с многоцветным шитьём широко распространена вышивка белым по белому. В вязаных и плетёных кружевах наряду с геометрическими мотивами (овалами, кругами, спиральными фигурами) встречаются геометризованные человеческие фигуры, цветы, побеги. Изготовление кружев получило особое развитие в Крушных и Орлицких горах. Для художественных тканей характерны сочетание белого и синего или же белого и красного цветов, расположение узора полосами (геометрические орнаменты чередуются в них нередко со стилизованными растительными мотивами, преимущественно изображениями бутонов роз). Изготовление тканей было особенно развито в сер. 19 в.,

Керамика. 1. Кувшин для молока с красно-коричневой глазурью. Из Собеслава. 1897. Городской музей. Собеслав. 2. Фаянсовый кувшин с подглазурной росписью. Моравия. 18—19 вв. Областной музей. Йиглава. 3. Тарелка с синей глазурью и гравированным узором. 17—18 вв. Городской музей. Йиндржихув-Градец.

когда существовали крупные местные центры (в окрестностях *Пльзеня* и *Йиндржихув-Градца*, в Южной Ч. и других районах).

В гончарном производстве вплоть до 20 в. сохраняются древние традиции. Наиболее типична скромная, округлая по формам посуда (горшки, кувшины, миски) с зелёной и коричневой поливой и сдержанной орнаментацией (цветы, побеги, изображения птиц на веточках), редко разбросанной по поверхности предметов. В конце 17 — нач. 18 вв. под влиянием городских мануфактур выполнялась и нарядная посуда с кобальтовой глазурью и выделяющимися на её фоне гравированными растительными и зооморфными узорами. Мастерские г. Хеб (Cheb) выпускали посуду с изображениями бытовых сцен и архитектурных мотивов, нанесёнными кобальтовыми красками по светлому ангобу. Изготовление декоративных фаянсовых изделий, подражавших продукции городских (преимущественно чешских и немецких) мастерских, восходило к 16 в. и получило наибольшее развитие в 1740—1820-х гг. Главные центры народного фаянса были сосредоточены на р. Морава (Вишков, Vyškov, Нова-Гвездлице, Nová Hvězdlice, *Оломоуц*, Простеёв, Prostějov).

Популярными видами искусства были деревянная скульптура и живопись на стекле. Изображения святых (Доминика, Флориана, Яна Непомука, Барбары и Анны), сцен «Оплакивания» и «Распятия» предназначались для сельских костёлов и часовен. На перекрёстках дорог устанавливались вырезанные из дерева кресты с рельефными изображениями на религиозные темы. Памятники народной скульптуры в Ч., восходящие к позднеготическим традициям, отличаются массивностью и грубоватой обобщённостью форм, наивно-непосредственной жизненной выразительностью. Живопись на стекле близка к распространённой в Польше и Южной Германии. Иконами на стекле обычно украшается парадный, восточный угол избы. Наряду с религиозными сюжетами (полуфигурные изображения Богоматери и святых) встречаются и изображения на светские темы (в т. ч. связанные с движением гуситов). Живописи на стекле в Ч. присущи и местные различия. В Южной Ч. изображения выполняются контурными линиями, в колорите преобладают киноварные и охристые тона. В роспись здесь включается нарядный орнамент в виде стилизованных тюльпанов и плодов граната, восходящий к ренессансной эпохе. На Чешско-Моравской возвышенности живописи присущи мягкие сочетания тёплых тонов. Особенно популярными сюжетами здесь являются сцены «Распятия», а также изображения головы Христа. Иконы из окрестностей Тешина выделяются ярко-синими красками.

«Пьета» из окрестностей Остравы. Дерево, полихромная роспись. 19 в. Городской музей. Острава.

Наряду с иконами на стекле в Ч. распространена и роспись эмалевыми красками на стеклянных сосудах. Этот вид живописи, восходящий к 16 в., особенно развит на Чешско-Моравской возвышенности и в Северной Ч. Изображения на сосудах на-

Икона на стекле. Из окрестностей Орлицких гор. 19 в. Фрагмент.

ряду с растительными орнаментами включают плоскостные и упрощённые фигуры крестьян и горожан, архитектурные мотивы.

С 1770-х гг. развивалась и народная гравюра на дереве с контурными, наивно-выразительными изображениями на религиозные, реже сказочные и легендарные сюжеты. Гравюрами обычно украшались игральные карты, титульные листы ярмарочных книг.

Своеобразны художественные изделия, предназначенные для оформления народных празднеств и обрядов, связанных как с христианскими, так и с дохристианскими традициями. Интересны маски и костюмы для наиболее популярных персонажей — козы, медведя, «чёрной» и «белой» панны (перхты), фигуры Смерти и Несчастья. Выполненные из дерева, соломы, волокон конопли, кусочков кожи и тканей, они отличаются причудливой гротескностью, искусным обыгрыванием декоративных эффектов различных материалов. Тонкие сочетания красок и фактуры присущи свадебным венкам, плетущимся из сухой травы, цветов, колосьев. Для свадебного обряда выполняются и декоративные фигурки из печёного теста (восьмёрки, свастики, птички, изображения матери с младенцем, чертей и др.). Распространено и изготовление пасхальных яиц (т. н. краслиц), покрывающихся расписным или процарапанным узором, украшенных пластическим декором из воска или обклеенных соломкой.

Игральные карты. Гравюра на дереве. 1-я половина 19 в. Музей Главного г. Праги.

Лит.: Общие работы.— ВИИ, т. 2, кн. 1, М., 1960, с. 427—44, т. 3, М., 1962, с. 511—21, т. 4, М., 1963, с. 412—24, т. 5, М. ,1964, с. 345—58, т. 6, кн. 2, М., 1966, с. 289—312; Поп И. И., Искусство Чехии и Моравии IX — начала XVI века, М., 1978; Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи, М., 1979; Dlabač G. J., Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen, Prag, 1815; Grueber B., Die Kunst des Mittelalters in Böhmen, v. 1—4, W., 1871—79; Lehner F. J., Dějiny umění národa českého, v. 1—3, Praha, 1903—07; Neumann J., Český barok, [Praha], 1969; Pavel J., Dějiny umění v Československu, Praha, 1971; Encyklopedie českého výtvarného umění, Praha, 1975.

Архитектура.— ВИА, т. 4, Л.— М., 1966, с. 515—26, т. 7, М., 1969, с. 279—84, т. 12 (кн. 2), М., 1977, с. 298—344; Мацa И. Л., Архитектура Чехословакии, М., 1959; Швидковский О. А., Градостроительная культура Социалистической Чехословакии, М., 1963; Wirth Z., Matějček A., Česká architektura XIX století, Praha, 1922; Denkstein V., Mateuš F., Jihočeská gotika, Praha, 1953; Umělecké památky Čech, [red. Z. Wirth], Praha, 1957; Hrůza J., Česká města, Praha, 1960; Samánková E., Architektura české renesance, Praha, 1961; Československá architektura od nejstarší doby po současnost, Praha, 1962; Doležal J., Veselý E., Historická města ČSSR, Praha, 1968; Dostál O., Moderní architektura v Československu, 2 vyd., Praha, 1970; Kibic K., Radnice, Praha, 1971; Merhautová A., Raně středověká architektura v Čechách, Praha, 1971; Menclová D., České hrady, díl 1—2, Praha, 1971—72; Mencl V., České středověké klenby, Praha, 1974; Paměť měst. Městské památkové rezervace v českých zemích, [Praha, 1975]; Krčálová J., Centrální stavby české renesance, Praha, 1976; Kuthan J., Středověká architektura v jižních Čechách do poloviny XIII století, 2 vyd., [České Budějovice, 1977].

Изобразительное искусство.— Яворская Н. В., Выставка чехословацкого искусства, «Творчество», 1937, № 11—12; Выставка современного чехословацкого искусства. [Каталог], М.— Л., 1937; Терновец Б., Чехословацкое искусство, «Искусство», 1938, № 4; Выставка чехословацкого изобразительного искусства XIX и XX веков. Каталог, [Прага], 1954; Жадова Л., Изобразительное искусство Чехословакии, «Искусство», 1954, № 3; [Цырлин И.], Изобразительное искусство Чехословакии. [Альбом], М., 1958; Ламач М., Искусство Чехословакии, [пер. с чеш.], Прага, 1958; Георгиевская Е., Искусство современной Чехословакии, «Искусство», 1959, № 2; её же, Пейзажная живопись Чехии и Словакии первой половины XX столетия, там же, 1967, № 7; Современное чехословацкое искусство. Каталог выставки, М., 1962; Произведения художников Чехословакии. Каталог выставки, М., 1964; Готическое искусство Чехословакии XIV—XVI вв. Выставка. [Каталог], Л., 1971; Виноградова Е. К., Графика и проблемы чешского искусства конца XIX—XX вв., М., 1975; Чешский культурно-тематический плакат 1890—1975. Каталог выставки, М., 1976; Чешское и европейское искусство. [Первая половина XX века. Каталог выставки], М., 1978; Matějček A., Wirth Z., Modern and contemporary czech art, L., 1924; Květ J., Italské vlivy na pozdní románskou knižní malbu v Čechách, Praha, 1927; Stech V. V., Sochaři pražského baroku, Praha, 1935; Opitz J., Sochařství v Čechách za doby Lucemburků, Praha, 1935; Pešina J., Česká moderní grafika, Praha, 1940; его же, Česká malba pozdní gotiky a renesance. Deskové malířství. 1450—1550, Praha, 1950; его же, La peinture tchèque du XV et du XVI siècles, Prague, 1958; его же, Česká gotická desková malba, Praha, 1976; Neumann A. A., Ze slavné doby malířství moravského baroka, Brno, 1944; Kotalík J., Moderní československé malířství, Praha, 1947; Volavka V., Malířství devatenáctého století, Praha, [1948]; его же, Sochařství devatenáctého století, Praha, 1948; Matějček A., Národní divadlo a jeho výtvarníci, 2 vyd., Praha, 1954; Mašín J., Románská nástěnná malba v Čechách a na Moravě, Praha, 1954; Matějček A., Pešina J., Česká malba gotická. Deskové malířství. 1350—1450, Praha, 1950 (то же на англ. и нем. яз.); Neumann J., České malířství klasicistní 19 století, Praha, 1955 (то же на нем., франц. и англ. яз.); Střeštiová O., Das Barockporträt in Böhmen, Prag, 1957; L'art ancien à Prague et en Tchécoslovaquie..., P., 1957; Gotická nástěnná malba v zemích českých, díl 1, 1300—1350, Praha, 1958;

Lamač M., Die bildende Kunst der Tschechoslowakei, Prag, 1958; Květ J., Swarzenski H., Czechoslovakia. Romanesque and Gothic illuminated manuscripts, N. Y., 1959 (UNESCO World Series, v. 12); Sbírka českého sochařství. Zámek Zbraslav. Katalog vystavených děl sest. J. Homolka a V. Procházka, Praha, 1961; Kybalová L., Polívková B., V. H. Brunner — tvůrce české knihy, Praha, 1961; Kutal A., České gotické sochařství. 1350—1450, Praha, 1962; его же, Gotische Kunst in Böhmen, [Prag, 1971]; Stehlíková B., Sociální grafika žáků Švabinského školy, Praha, 1962; Klivar M., Karikatura bojující, Praha, 1963; České umění gotické. Katalog. Zprac. J. Homolka, Praha, 1964; Surrealistické východisko. 1938—1968. (Sborník uspoř. S. Dvorský a j.), [Praha], 1969; České umění gotické. 1350—1420, Praha, 1970; Umění a doba. České umění dvacátých let. Katalog výstavy. Red. J. Kotalík, Praha, 1971; Wittlich P., České sochařství ve XX století. 1890—1945, Praha, 1978.

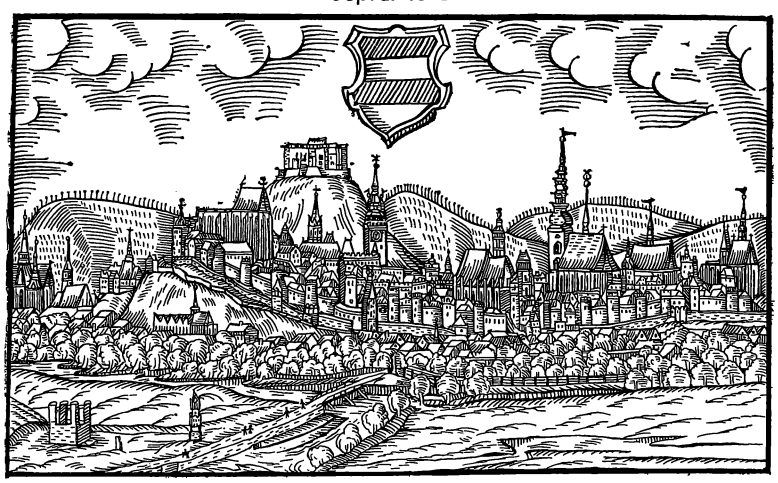
Народное искусство.— Vavroušek B., Wirth Z., Dědina, Praha, 1925; Wirth Z., Lábek L., Matějček A., Umění československého lidu, Praha, 1928; Fabian V., Malovaný nábytek lidový v Československu, «Národopisný věstník československanský», 1930, díl 23, s. 122—32; Sourek K., Lidové umění v Čechách a na Moravě, Praha, [1940]; его же, L'art populaire en images, Praha, 1956 (то же на нем. и англ. яз.); Melniková-Papoušková N., Československé lidové malířství na skle, Praha, 1938; её же, Československé lidové výtvarnictví, Praha, 1948; её же, Lidové hračky, Praha, 1948; её же, Lidový dřevořez, «Umění a řemesla», 1965, № 6, s. 217—22; Mencl V., Lidová architektura, «Zprávy památkové péče», 1949, díl 9, s. 1—43; Bouček V., Sláma, orobinec a lýko v lidové tvorbě, «Tvar», 1949, № 7; Sedláčková-Serbousková M., Techniky lidového krajkářství v Československu, «Věci a lidé», 1949, № 3—5; Scheufler V., Dějiny chodské keramiky, Plzeň, 1959; его же, Lidové hrnčířství v českých zemich, Praha, 1972; Staňková J., Lidové tkaniny v tradičním oděvu a interiéru, «Československá etnografie», 1960, № 3, s. 384—413; её же, Lidové výtvarné umění, Praha, 1967; Janotka M., Dřevo v tradiční rukodělné výrobě, «Umění a řemesla», 1963, № 6, с. 224—29.

Декоративно-прикладное искусство. — Соукуп В. и И., Художественное стекло Чехословакии, «Искусство», 1960, № 6; Современное чешское стекло. [Каталог, пер. с чеш.], М., 1973; Poche E., Český porcelán, Praha, 1954; его же, Le verre de Bohème, «Cahiers d'histoire mondiale...», 1959, 5, pt. 2; его же, České sklo 17 a 18 století..., Praha, 1970; Hetteš K., Böhmische Glas, Prag, 1955; Spurný J., A. Kybal, Praha, 1960; Pešatová Z., Böhmische Glasgravuren, [Prag, 1968].

ГОРОДА. АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

БРНО (Brno) — г. в юго-зап. части Ч., у слияния рек Свитава и Свратка. Адм. центр Южно-Моравской обл. В 1526—1918 центр пров. Моравия. Расположен в живописной котловине между скалистыми холмами при стыке Чеш.-Моравской возвышенности и Южно-Моравской низменности. Возник, вероятно, в 10—11 вв. близ княжеского замка на холме Петров (впервые упоминается в 1091). В 13—14 вв. вырос в крупный торг. и ремесл. центр (Старе-Б., впервые упоминается в 1247). С 1243 «корол. свободный город». Историч. ядро г. расположено на речных террасах между холмами Шпильберк на В. и Петров на Ю.-В., в р-нах площадей Верхний (Овощной) рынок (ныне пл. 25 февраля), Нижний (Большой) рынок (ныне пл. Свободы), Рыбный рынок (ныне пл. Дружбы народов) и др. Город 13—16 вв. (неправ. по планировке, с узкими ул. и овальными в плане укреплениями) перестроен в 17—18 вв. и особенно в 19—20 вв., в период бурного пром. развития Б. (в 1850 г. Б. был объединён с 27 предместьями). В 19 в. была осуществлена регуляция рек (протоков Свитавы и Свратки), на склонах холмов Петров и Шпильберк разбиты сады, на месте гор. укреплений в 1860-х гг. сооружено кольцо бульваров. В черте Старе-Б. в конце 19 — нач. 20 вв. расширены и реконстр. ул. и пл., проложены новые магистрали (проспект Гуса), за пределами историч. центра Б. созданы радиальные проспекты с застройкой в духе эклектики и в «стиле модерн». После 1945 разработан ген. план Б. (Й. *Крога* и др.), сооружены новые совр. жилые р-ны (Лесна, Юлианов, Новое Б.). Арх. пам.: **замок** (на холме Шпильберк; 1243—77, перестроен в 16—18 вв.; сохранились готич. зал и портал внутр. двора), готич. костёлы — св. Петра (на холме Петров; сооружён на месте костёла 11 в.; 14 в., перестроен после 1645; зап. башни — конец 19 в., неоготика), св. Якуба (начат в 1201—22, перестроен в 1460—73, обновлён после пожара в 1515, перестроен в нач. 20 в.), св. Томаша (1353, перестроен в 1661—66, Й. К. Эрна); иезуитский костёл (начат в 13 в., перестроен в 1598—1602; сохранился портал коллегии, 1690, Я. К. Пробстль); монастыри — доминиканцев (сер. 13 в.— 18 в.; гал. клуатра — 1470) с ц. св. Михала (1661), миноритов (1230— 18 в., М. Гримм) с ц. св. Яна (с

Брно. Панорама города. Гравюра на дереве по рисунку Й. Вилленберга. 1593.



Брно. Костёл св. Томаша. 1353—1666.

14 в.; 1723—33; в интерьере — скульптура 14—16 вв., росписи нач. 16 в.), францисканцев (1651—54) с ц. св. Магдалины, капуцинов (1648—56). Старая (на месте башни 13 в.; строилась с нач. 14 в.; портал — 1510, А. Пильграм, лоджия внутр. двора — 16 в.) и Новая (16 в.; 1726—31, М. Гримм) ратуши, дом «Панов из Липы» (1587, П. Габри, ренессанс), Дитрихштейнский дворец (ныне Моравский музей; 1616—19, барокко). Клуб и больница (конец 19 в., Т. Э. Хансен, см. *Дания*, эклектика), Комплекс пром. ярмарки (с 1920-х гг.; центр. павильон, 1927—28, Я. Валента); гостиница «Авьон» (1927—28), Моравский банк (1930—31) и почта (1938), все три постройки — Б. *Фукс*, вилла «Тугендхат» (1930—31, Л. Мис ван дер Роэ, см. *Германия, США*) — все функционализм. Б-ка высших школ (1949—51, Й. Крога), Театр оперы и балета им. Яначека (1958—65, О. Оплатек, В. Завржел). Жилые дома в р-нах Лесна (1964—67, М. Дуфек и др.) и Жабовржески (1971, В. Гржебачка, Ф. Дурда), гостиница «Континенталь» (1960-е гг.), адм. здание им. Ф. Жолио-Кюри (1974, Я. Ришка, Р. Заиц). Фонтаны «Парнас» на Овощном рынке (1690—97, И. Б. Фишер фон Эрлах, см. *Австрия*) и «Меркурий» (1693—99, Я. Бендль).

Моравская гал., осн. в 1818: зап.-европ. и вост. изобразит. иск-во. **Моравский м.,** осн. в 1818: этнографич. и археологич. колл. **Музей г. Брно,** осн. в 1904.

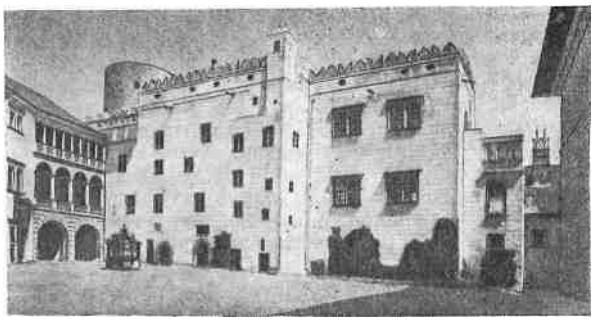
Лит.: Брно. Путеводитель, Прага, 1958; Dostál E., Umělecké památky Brna, Praha, 1928; Hálová-Jahodová C., Brno, Praha, 1947; её же, Brno. Dílo přírody, člověka a dějin, [Brno, 1971]; Kalivoda F., Budujeme Brno..., Brno, 1958; Wagner J., Špilberk, 2 vyd., Brno, 1961; Riedl D., Samek B., Moderní architektura v Brně. 1900—1965, Brno, 1967; Kudělka Z., Brněnská architektura. 1919—1928, Brno, [1970]; Přeučil F., Brno a okolí, 2 vyd., Praha, 1975.

ГРА́ДЕЦ-КРА́ЛОВЕ (Hradec Králové) — г. на северо-востоке Ч., близ впадения р. Орлица в Лабу. Адм. центр Восточно-Чеш. обл. Развивался с 10 в., с нач. 13 в. корол. г. В 1766—89 перестроен в крепость (укрепления разрушены в конце 19 — нач. 20 вв.). Историч. ядро г. (неправильное по планировке, с близкой к треугольнику центр. пл.) расположено на вытянутом холме по берегам рек. На центр. пл. (ныне пл. Жижки): **собор св. Духа** [заложен в 1307, перестраивался в 1339—ок. 1460, в 16 в. и в 1788—89, частично перестроен в неоготическом стиле в 1864—76 и в нач. 20 в.; королевский притвор, ок. 1360; в интерьере — готическая крещальня (1406), позднеготический табернакль (1497, М. *Рейсек*) и алтарь (1494, Мастер корол. алтаря), неоготические алтари, росписи конца 19 — нач. 20 вв., надгробия 14—19 вв.], костёл св. Климента (11 в. — нач. 14 в., перестроен в стиле барокко в 1714—1717; в интерьере — барочные алтари и статуи, 18 в.) с **Белой башней** (1574—85, ренессанс; купол надстроен в 1729, обновлён в 19—20 вв.; колокол — 1509, мастер Жачек), Ст. ратуша (начата до 1418, расширена в 1540, башни надстроены в 1786—89, фасад перестроен в стиле ампир, 1850—52), **костёл Вознесения Марии** (первоначально иезуитов; 1654—66, К. *Лураго*, барокко; частично обновлён в 1765; статуи на фасаде — 1704; в интерьере — росписи, 1762—65, гл. алтарь — 1765, Й. Крамолин, алтари в стиле барокко и классицизма, алтарные образы П. *Брандля*, И. Рааба и др., кафедра в стиле классицизма) и коллегия иезуитов (ок. 1671—1710, перестроена в стиле ампир, 1810—34; во внутр. дворе — павильон, ок. 1710, проект Я. Сантини-Эйхеля), б. дворец епископа (ныне Обл. гал.; 1709—10, план М. А. Каневалле, Я. Сантини-Эйхеля; надстроен в 1777, интерьер обновлён в 1830, 1897, 1904—05 и в 1963). Дома в стилях ренессанса и барокко, частично перестроенные в стиле классицизма (здание бургграфства, 1585—86; дом «У Шпулаков», 2-я пол. 16 в.—1750; дома каноников на Деканской пл., 16 в.— нач. 18 в.). В конце 19 — нач. 20 вв. г. застраивался по планам (1890; 1909—11, В. Рейхль, О. Лиска; 1924—1928, Й. *Гочар*), были сооружены Пражское (на З.; заложено в 1894) и Силезское (на В.) предместья с парадной застройкой в духе эклектики, в «стиле модерн» и функционализма, реконструированы пл. Мира (ранее Я. Гуса; 1922—26) и Готвальда (ранее Ульриха; 1926—1927)—обе Й. Гочар; проложены кольцевые магистрали, реконстр. набережные, разбиты сады и парки. После 1945 строительство ведётся главным образом в Силезском предместье и в р-не Лабска-Котлина (1947—59, Й. *Гавличек*, Ф. Бартош). Среди построек 19—20 вв.: театр (1884—85, В. Вейнхенгст), слесарная школа (ныне Экономич. школа; 1892—93, Т. Сухарда) — оба неоренессанс; адм. здание на пл. Жижки (1911—12, О. Поливка; на портале — статуи, 1908, Л. *Шалоун*), вилла на Балбиновой ул. (1909—10, Й. Фанта), отель «Бистрица» (1903—05; 1911, Я. *Котера*, скульпт. декор В. *Сухарды* и Я. *Штурсы*), **Обл. музей** (1908—12, Я. Котера; у фасада — керамич. статуи, В. Сухарда, в куполе — мозаики, 1911, Я. *Прейслер*) — все «стиль модерн»; евангелич. костёл (1911—12, неовизант. стиль), почта (б. Англобанк; 1922—23, «кубизм»), электростанция (1920—21), бассейн (1933, функционализм) — все О. Лиска; ясли (1924), школа им. Й. К. Тыла (б. гимназия; 1924—26; у фасада — статуя «Победитель», бр., Я. Штурса), церк. комплекс «священника Амброже» (1925—29), дом на ул. Борцов за мир (1934—35), Обл. нац. комитет (1936) — все функционализм, Й. Гочар; Клуб ЧССР (б. дворец Штейнского;1928—29, О. Новотни; декор. скульптура — 1929, К. Дворжак, витражи — 1928, В. Г. Бруннер); госбанк (1931, на фасаде — рельефы, Й. Шкода), гл. вокзал (1928—35), мед. ф-т Карлова ун-та (1938) — все функционализм, Н. Рейхль. Пам.: моровой столб со статуей Богоматери на пл. Жижки (1714—16, Г. Б. Булла), статуя св. Яна Непомука (1718), скульпт. группа «Слияние Лабы с Орлицей» в садах Ирасека (1934, Й. Шкода).

Обл. музей, осн. в 1878: историч. и археологич. собр., ср.-век. скульптура и живопись, декор.-прикл. иск-во. **Обл. гал.,** осн. в 1953: чеш. и европ. изобразит. иск-во 18—20 вв.

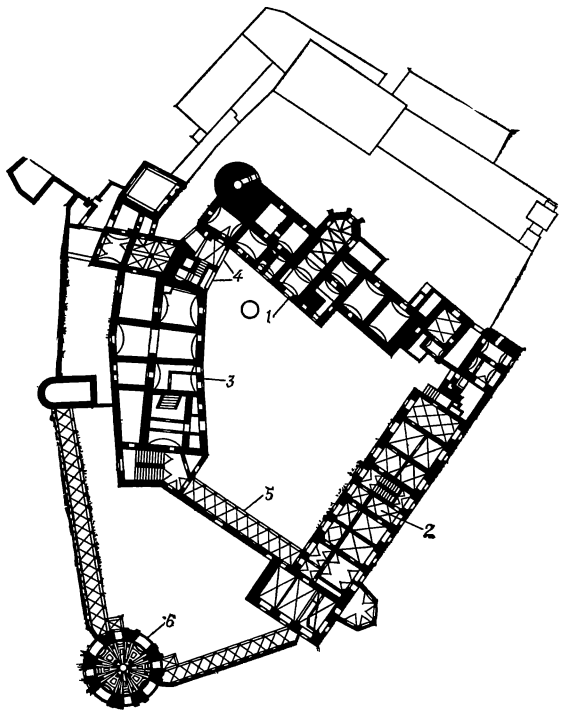
Лит.: Kubíček A., Wirth Z., Hradec Králové, Hradec Králové, 1939; Hradec Králové. [Album], Praha, 1970.

ЙИНДРЖИХУВ-ГРА́ДЕЦ (Jindřichův Hradec) — г. на юге Ч., на р. Нежарка (Вчельнице). Впервые упоминается в 1293. Вырос близ замка. В ср.-век. период и в 19 в. крупный культурный центр, ныне г.-памятник. Ст. часть г., образующая в плане неправильный



Йиндржихув-Градец. Главный двор замка со Старым дворцом (1440—60) и «Малыми» аркадами (1590—92, архитектор А. Комета).

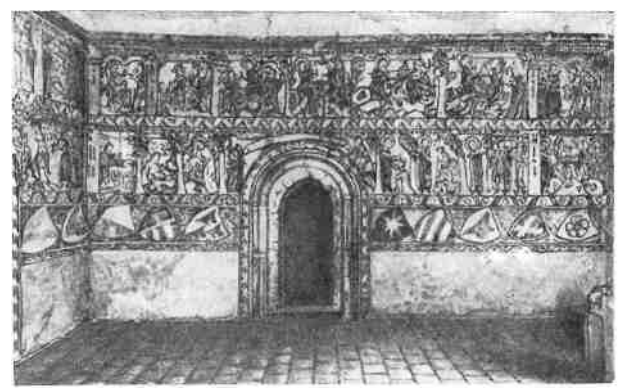
треугольник, имеет вытянутую в длину обширную центр. пл. На Ю.-В., на берегу Нежаркп,— замок **Град** (комплекс построек в стилях готики, ренессанса и маньеризма с тремя внутр. дворами; 1260—70, расши-



Йиндржихув-Градец. Замок. 1260 — начало 18 в. План: 1 — Старый дворец; 2 — королевский дворец; 3 — т. н. Зелёные покои; 4 — «Малые» аркады; 5 — «Большие» аркады; 6 — т. н. Ронделла.

рен и частично перестроен в 1-й пол. 14 — нач. 18 вв., реставрирован в 19—20 вв.); по сторонам обширного, неправильного по очертаниям Гл. двора: Ст. дворец (1440—60) с округлой башней, капеллой св. Духа (2-я пол. 14 в., расширена в нач. 18 в.; в интерьере — фрески и алтари, 1-я треть 18 в.) и залом, украш. стенными росписями (1338), корол. дворец (ок. 1500), т. н. Зелёные покои [начаты в 15 в., перестроены в 1587—92, Б. Маджи, Дж. М. Факони (связаны со Ст. дворцом крылом с въездом и 3-ярусными «Малыми» аркадами, 1590—92, А. Комета); капелла Девы Марии, середина 15 в., стенные росписи, до 1507], т. н. дворец Адама II (1580—84, Б. Маджи, Й. Маурер, А. Комета; связан с т. н. Зелёными покоями 3-ярусными «Большими» аркадами, 1589—95); Красная башня с кухней и т. н. залом суда (в интерьере — росписи, ок. 1500); к Ю.-З.— замковый сад, обрамл. аркадной гал., с концертным павильоном (т. н. Ронделла; 1591—96, Б. Маджи, Дж. М. Факони; в интерьере — декор из стукко и терракоты, 1591—1596, Г. Бендль, Дж. М. Факони, Дж. П. Мартиноли). Близ замка — мельница в стиле ренессанса (1551—1690). На гл. пл. «Старого г.» и близлежащих ул.— многочисл. дома в стилях поздней готики и ренессанса, часто с готич. порталами, наземными гал., с вестибюлями и залами, перекрытыми крестовыми, звездчатыми и сетчатыми сводами, и с аркадными внутр. дворами (частично перестроены в конце 18 — 1-й пол. 19 вв., реконстр. в 1950—60-х гг.), в т. ч.— ратуша (упоминается в 1493, обновлена в 1801—07, Й. Шаффер), дома №№ 138—139 (в осн. готич., перестроены в стиле ренессанса в 1579), дом Быстржицких (1594), дома №№ 86—87 (16 в., фасад в «стиле модерн», нач. 20 в., Я. *Котера*, и др.), дворцы в стилях барокко и классицизма (в т. ч. Ландфрасова вилла, 1825, Й. Шаффер, ампир; сад с павильонами, 1826—35). Готич. **костёл Вознесения Марии** (1360—70-е гг.— нач. 15 в., реставрирован в 19 в.; Шпулиржская капелла, 1489—1506, Ниж. сакристия— 1599, псевдоготич. зап. портал, 1851; в интерьере — готич. крещальня, мр., 1525, барочные статуи, 17—18 вв., неоготич. алтари, 19 в., надгробия 16—17 вв.), **мон. миноритов** (начат ок. 1369, мастера Микулаш и Ондржей, расширен в 15 в.; б. зал капитула — ок. 1375, в гал. клуатра — росписи 14 в., конца 15 в., ок. 1500 и 18 в.) с госпиталем (ок. 1560—64, ренессанс) и костёлом Иоанна Крестителя (заложен в 3-й четверти 13 в., сооружён в 14—15 вв., обновлён в 16—18 вв., реставрирован в конце 19 в.; хор — ок. 1320—50, своды центр. нефа— ок. 1480, капелла св. Микулаша — до 1369, юж. портал — 1-я треть 14 в., зап. портал — 1893; в интерьере — стенные росписи, 2-я пол. 13 в., 1340—50-е гг. и 15 в., статуи и алтари в стиле барокко, 17—18 вв., скамьи хора, 1610, ренессанс, надгробия 14—17 вв.), мон. францисканцев (перестроен в 18 в., в гал. клуатра — статуи, рельефы и алтари 15—18 вв.) с костёлом св. Катержины (заложен в 1478, освящён в 1491, обновлён в 1625—1644, в 18 в. и в нач. 19 в.; сакристия — 1646, капелла св. Антония — 1662, портик — 1672; в интерьере — кафедра в стиле рококо, 1760—70, алтари 19—20 вв.), костёл св. Троицы (1590—94, свод нефа— 1759, башня— 1852; Пирханская капелла с росписями в духе маньe-

Йиндржихув-Градец. Фрески на темы из жизни св. Йиржи в Старом дворце замка. 1338.



ризма, 1597; в интерьере — алтари, 18—19 вв., надгробия 16—19 вв.), близ костёла — кладбище с надгробиями 16—19 вв. Костёл Марии Магдалины (упоминается в 13 в., сооружён в конце 14 в., перестроен в стиле барокко в 1628—32 и ок. 1670) с б. иезуитской коллегией (1595—1605, М. Влах, Дж. Б. Комета, поздний ренессанс), б. иезуитская семинария (ныне музей; 1606—08 и 1625—36, поздний ренессанс). Ресторан «Рудольфов» (1862, проект Й. *Зитека*, неоренессанс). Суд (1928—29), жилые дома на гл. и привокзальной пл. (1935—38), гидроэлектростанция (1936), б. Академия (1939) — все арх. А. Мечпрж. С 1948 застраивается по плану (Й. *Гавличек*, К. Фильсак), сооружены дома на привокзальной ул., спортзал (1962, Й. Петраш). Моровой столб «Св. Троица» (1764—68, М. Страговски) на гл. пл.

Гал. замка: зап.-европ., в т. ч. чеш. изобразит. иск-во 15—18 вв. **Музей художеств. ткачества,** осн. в 1966: зап.-европ., гл. обр. чеш., декор.-прикл. иск-во 14—19 вв.

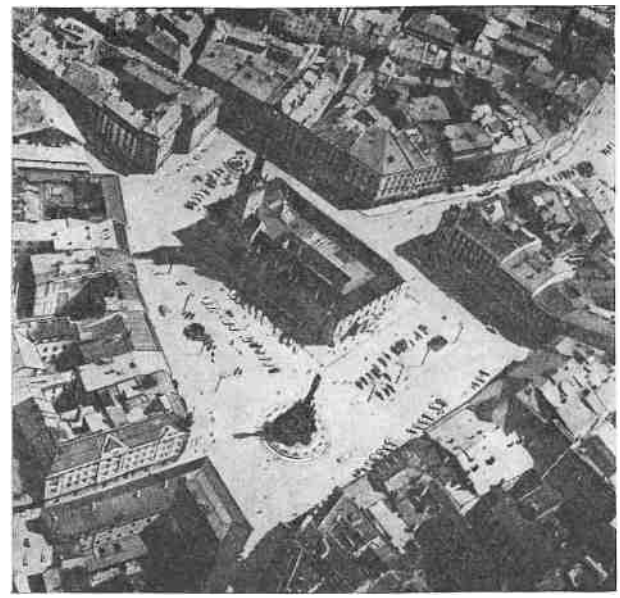
Лит.: Hilmera J., Jindřichův Hradec, Praha, 1957; Krčálová J. [a j.], Jindřichův Hradec. Státní zámek, Praha, 1959.

КУ́ТНА-ГО́РА (Kutná Hora) — г. в Среднечеш. обл., на р. Врхлица. Осн. в 13 в. Переживал расцвет в 14—16 вв. благодаря богатым залежам серебра. Центр чеканки т. н. пражских грошей (с 1300). На высоком холме над г.— **собор св. Барбары** (5-нефный; начат ок. 1380, мастерская П. *Парлержа*; своды хора — 4-я четверть 15 в., М. Ануш, М. *Рейсек*; гл. неф — 1512—47, Б. *Рид*; зап. фасад — 1884—93, Й. Мокер, Л. Лаблер; в интерьере — фрески в Смишековой капелле, ок. 1485, неоготич. гл. алтарь — 1903, Й. Кастнер). Близ него — комплекс т. н. **Итальянского двора** (ныне адм. здание; б. ратуша, корол. дворец и монетный двор; начат в 1278, перестроен в 14—15 вв., реставрирован в конце 19 в. и в 1950-х гг.). Готические собор св. Якуба (1330—1420; в интерьере—готич. скамьи магистрата, ок. 1480, фрески, 16 в., гл. алтарь, 1678, Й. Ридль, алтарные образы К. *Шкреты* и П. *Брандля*), ц. Богоматери (14 в.— нач. 16 в.; капелла св. Троицы — 1417) и т. н. **Каменный дом** (1485—1495). На пл. Рейсека — дома 15—18 вв., **колодец** (1495, М. Рейсек). Иезуитская коллегия (ок. 1667—1700, Д. Орси) с ц. (конец 17 в.), церкви св. Бартоломея (ок. 1405, 1741—43) и св. Яна Непомука (1734—50, Ф. Канька), мон. урсулинок (1733—43, К. И. *Динценхофер*) — в стиле барокко. В р-не Седлец — цистерцианский мон. (осн. в 1142) с **ц. Вознесения Богоматери** (конец 13 — 1-я пол. 14 вв., частично перестроена в 1703—07, Я. Сантини-Эйхель).

Кутна-Гора. Собор св. Барбары. Около 1380—1547. Мастерская Петра Парлержа, архитекторы М. Ануш, М. Рейсек, Б. Рид.

Лит.: Matějková E., Kutná Hora, [Album], Praha, 1965.

ОЛОМОУЦ (Olomouc)—г. на востоке Ч., в Северо-Моравской обл., у слияния рек Морава и Бистршица. Во 2-й пол. 11 в. резиденция князей Пршемысловичей, с 1063 центр епископства, с 1777 — архиепископства. Во 2-й пол. 12 в.— 1642 гл. г. Моравии. В центре



Оломоуц. Центральная площадь с ратушей (13—16 вв.).

г., на высоком скалистом холме,— остатки **крепости Пршемысловичей** (2-я пол. 11 в.), собор св. Вацлава (сооружён на месте романских княжеского дворца, 2-я пол. 11 в., и церкви, нач. 12 в.; 13 в.— 2-я пол. 14 в., готика; частично перестроен в 15—17 вв. в стилях ренессанса и маньеризма и в 1883—90 в неоготич. стиле; сохранились фрагменты романских дворца и церкви, готич. нефа, 14 в.; хор — 1616—61, маньеризм; капелла св. Станислава, 1585—89, ренессанс; капелла св. Анны, начата в 1268, перестроена в стиле ренессанса в нач. 17 в.; в интерьере—надгробия 15 в.). К С. от собора остатки романского епископского дворца, к З.— р-ны ст. г. (с 1248). На трапециевидной пл.: ратуша [13—15 вв., перестроена в стиле ренессанса в 16 в.; башня (1424—43; музыкальные часы — конец 15 в., разрушены в 1945, восстановлены в 1950-е гг.), эркер — 1491, портал — 1564], ренессансные (дом Лихтенштейнов, 1598) и барочные (Сальмовский дворец, 1747) дома; скульпт. группа «Троица» (бр., 1716—55), фонтаны «Геркулес» (1668, М. Мандик) и «Цезарь» (1715, Й. Шаубергер). На Вурмовой ул.— дома каноников и епископов (16 в.— нач. 17 в., ренессанс), дворец архиепископа (1667—70, А. Д. Сатерер, барокко). Ун-т им. Палацкого (1573, восстановлен в 1946). Ц. св. Моржица (2-я пол. 12 в.— 1257, перестроена в 1412—80, в 1-й пол. 16 в. и в 17 в.). Монастыри миноритов (позже иезуитов; 13 в.; перестроен в стиле барокко, 1660—67 и 1701—24) с ц. Марии Снежной (1230-е гг., нефы — 1383; перестроена в стиле барокко в 1712—20) и доминиканцев (с сер. 13 в.; сохранились клуатр, 2-я пол. 14 в., и капелла св. Алексея, 1380) с ц. св. Михала (1240-е гг., перестроена в стиле барокко, 1676—1701, А. Д. Сатерер). За пределами ст. кварталов — ансамбль жилых зданий (1968—73, В. Адамец, П. Браунер), больничный комплекс (1950-е гг., В. Обртель), мед. ин-т (1950—52, Й. *Крога*).

Районный м., осн. в 1874: археологич. и этнографич. колл. **Гал. изобразит. иск-ва.**

Близ О.— б. мон. Градиско (ныне больница; осн. в 1078, перестроен в 1686, Б. Фонтана).

Лит.: Richter V., Raněstředověká Olomouc, Praha — Brno, 1959; Smetana R., Průvodce památkami v Olomouci, 2 vyd., Ostrava, 1966.

Пльзень. Собор св. Бартоломея. 1330-е гг. — 3-я четверть 15 в.

ПЛЬЗЕНЬ (Plzeň) — г. на западе Ч., адм. центр Зап.-Чеш. обл. Расположен в долине, близ слияния рек Мже, Радбуза, Углава и Услава, образующих р. Бероунка (приток Влтавы). Осн. ок. 1295 королём Вацлавом II в 9 *км* к Ю.-В. от поселения и крепости того же назв. (совр. г. Стари-Пльзенец). В 14—15 вв. крупный ремесл. и торг. центр. Историч. ядро г. с прямоуг. центр. площадью (ныне пл. Республики) сохранило в осн. ср.-век. облик. На пл. Республики — готич. **собор св. Бартоломея** (1330-е гг.— 3-я четверть 15 в.; в интерьере — позднеготич. Штернбергская капелла, 1510—29, готич. скульптура, в т. ч. так наз. Пльзенская мадонна, ок. 1395), **ратуша** в стиле ренессанса (1554—58, Дж. Стацио, завершена в 17 в., перестроена в конце 19 — нач. 20 вв.; в гл. зале — росписи, 1574), дома в стилях ренессанса и барокко с порталами и аттиками, богато украш. скульптурой (дом «Красное сердце», 1630, Императорский дом, конец 17 в., дома Скрибония, Хотеша и др.). Дом Герлаха на ул. Держевена (14—16 вв.), дома в стиле ренессанса на ул. Перлова (с ордерными порталами, узорными щипцами и росписями сграффито; 16—17 вв.). Готич. францисканский мон. с ц. Марии (ок. 1300—60; капелла св. Барбары, 1370—80; барочный зап. фасад — 1722—23), доминиканский мон. в стиле барокко (1712—14) с ц. св. Анны (1735). Ст. часть г. окружена садами. В 19 в. в связи с развитием пром-сти за чертой историч. центра г. начался рост новых кварталов. В юж. предместье в конце 19— нач. 20 вв. сооружены дома в духе эклектики и в «стиле модерн». Большой театр (1878—1903, А. Бальшанек, необарокко; на фасаде — скульптура Л. *Шалоуна*). После установления нар. власти гл. обр. на З. началось стр-во совр. благоустр. жилых комплексов (Доубравка, 1966—72, М. Сикора и др., Нови-Словани и др.), Зимний стадион (1970, В. Урбанец, П. Янечек, Л. Швабек), универмаг «Приор», ресторан «Богемия», комплекс политехникумов.

Пльзень. Северная сторона пл. Республики. В центре — ратуша (1554—58, архитектор Дж. Стацио; перестроена в конце 19 — начале 20 вв.).

Западночеш. гал. (в здании ратуши), осн. в 1954: чеш. изобразит. иск-во 14—20 вв.

Лит.: M e n c l V., Plzeň, Sedm kapitol z její výtvarné minulosti, Plzeň, 1961; K u b í n J., Plzeň, Plzeň, 1971.

ПРА́ГА (Praha) — г. в центр. части Ч., в нижнем течении р. Влтава, близ её впадения в р. Лаба, столица Чехословакии (с 1918) и ЧССР. Адм. центр Среднечешской обл. Осн. на рубеже 8 и 9 вв. С 10 в. гл. центр Чеш. княжества и резиденция епископа, с 1058 гл. г. Чеш. королевства. В 1526—1918 во владениях Габсбургов. В ср.-век. период переживал наибольший расцвет в 14 в.— нач. 15 в., когда был крупным торговым, ремесленным и культурным центром, а также в 17—18 вв.

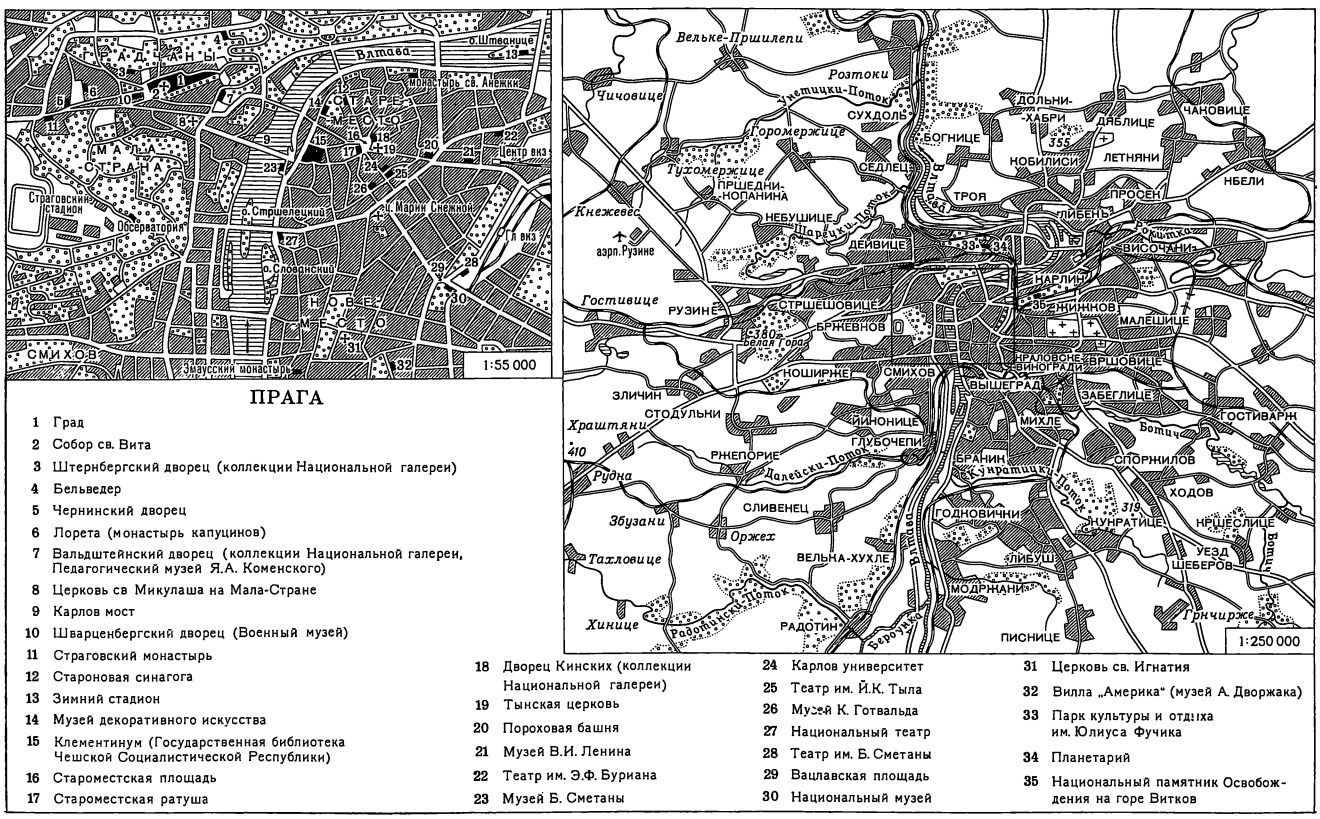
Обилие парков и пам. арх-ры, образующих выразит. пространств. композиции, ритмич. богатство силуэта делают П. одним из красивейших городов Европы. Облик ст. р-нов П. определяют постройки в стиле готики с величеств. башнями, украш. шатрами, и в стиле барокко (церкви с монумент. куполами и многоярусными колокольнями, дворцы с садами и парками, богато украш. скульптурой). П. расположена на 5 холмах, раздел. долиной Влтавы, и образовалась из поселений, выраставших близ крепостей Град (на С.-З.) и Вышеград (на Ю.-В.). В 19 в. вокруг историч. р-нов П. (Градчаны, Мала-Страна, Старе-Место, Нове-Место) начали возникать многочисл. предместья (Краловске-Виногради, Жижков, Карлин, Смихов, Бржевнов и др.), к-рые в 1920—22 были включены в состав т. н. Большой П. Ст. р-ны г. сохранили скученную малоэтажную застройку и подчинённую рельефу местности неправильную планировку. На левом берегу Влтавы на холме — крепость **Град**: остатки кам. стен и башен (12—15 вв., башни Белая и Чёрная, Далиборка и Мигулка — обе конец 15 в., Б. *Рид*), готич. **собор св. Вита** [сооружён на месте храма-ротонды, ок. 935, и романской базилики, 1060—96; хор и капеллы — 1344—52, Матвей из Арраса, 1356—99, П. *Парлерж;* сев. сакристия окончена до 1362; юж. трансепт с башней — 1386—1411, Петр, Ян и Вацлав Парлержи, 1560—63, Б. *Вольмут*; нефы и зап. фасад — 1873—1929, Й. Мокер, К. Гильберт; на трифориях хора—21 портретный бюст, 1374—1385, П. Парлерж с помощниками; в интерьере — готич. капеллы (в т. ч. **капелла св. Вацлава**, 1362—64, П. Парлерж, со статуей св. Вацлава, 1373, Йиндржих Парлерж, и фресками, 1506—08, Мастер Литомержицкого алтаря), готич. надгробия, в т. ч. надгробия Пршемысла Отакара I, 1377, и Пршемысла Отакара II, ок.

1377, оба — П. Парлерж, мавзолей императора Рудольфа II, 1569—89, А. Коллин, кафедра в стиле ренессанса, 1557—61, Б. Вольмут; мозаики и фрески 14 в.; двери с рельефами, бр., 1927—28, О. *Шпаниель* и В. Г. Бруннер, витражи, 1937—39, М. *Швабински*; в помещениях собора — богатые историко-художеств. колл.], романская **базилика св. Йиржи** (973; ок. 1142—1151; юж. портал — нач. 16 в., ренессанс; зап. фасад — 17 в.; реставрирована в 1880—1905), **корол. дворец** (12—16 вв., расширен в 18 в.) с позднеготическим «Владиславским» залом (1486—1502; ренессансные окна — 1493, Б. Вольмут) и «Кавалерийской» лестницей (ок. 1500, обе постройки — Б. Рид), с «Немецким» залом в стиле ренессанса (1579) и «Испанским» залом в стиле барокко (1598). Комплекс Града (гл. обр. фасады служебных зданий 2-го и 1-го дворов) частично перестроен в стиле барокко (1758—75, А. *Лураго*, Н. Пакасси и др.), реконстр. в 1924—27 (Й. Плечник, см. *Словения*) и в 1950—60-х гг. (карт. гал., 1966, Ф. Цубр, Й. Груби); парадный портал Града — 1614, В. Скамоцци, см. *Италия*, лестница со скульптурой — 1700—80, Ф. М. *Брокоф* и И. Ф. Платцер.

Близ Града, в р-нах Градчаны и Мала-Страна: **Страговский мон.** с ц. Вознесения Богоматери (12—15 вв., перестроен в 17 и 18 вв., М. А. Каневалле; фасад церкви — 1743—51; фасад б-ки — 1783—90, Й. Дж. Паллиарди; в интерьере церкви и б-ки — скульптура Я. А. Китайнера и И. Ф. Платцера, фресковые росписи Й. Крамолина, И. Рааба и др.), мон. августинцев с ц. св. Томаша (14 в.; перестроена ок. 1723, К. И. *Динценхофер*; в интерьере — фрески, 1728—30, В. В. *Рейнер*, алтарные образы К. *Шкреты*, скульптура гл. алтаря — серебро, 1730, проект Ф. М. Брокофа). Ренессанс: летний корол. **дворец**

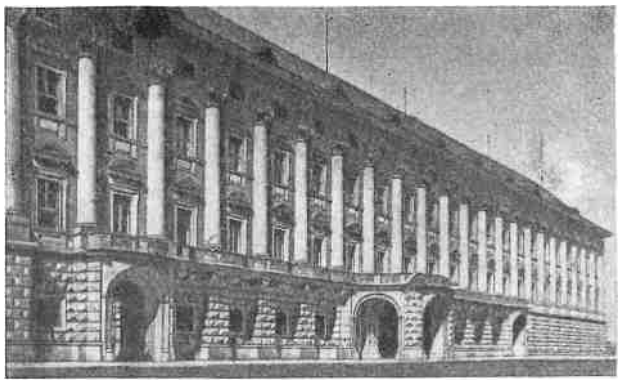
Прага. Вид на Градчаны и район Мала-Страна.

Бельведер (1538—63, Дж. Спацио, Паоло делла Стелла, Б. Вольмут и др.) с «Поющим» фонтаном (1564—73, Т. Ярош), корол. зал для игры в мяч (1567—69, Б. Вольмут), **Шварценбергский дворец** (ныне Воен. музей; 1545—63, А. Влах). Барокко: дворцы с садами и террасными парками — **Чернинский** (1668—1750, Ф. Каратти, А. Лураго, Дж. Мадерна и др.), **Вальдштейнский** (начат в 16 в.; расширен в 1623—30, А. Спецца, Дж. Марини, Дж. Пьеррони) с садовой лоджией (1623—27; декор из стукко и росписи — 1629—30, Б. Баччо ди Бьянко), **архиепископский** (начат в 16 в.,



ПРАГА

1 Град
2 Собор св. Вита
3 Штернбергский дворец (коллекции Национальной галереи)
4 Бельведер
5 Чернинский дворец
6 Лорета (монастырь капуцинов)
7 Вальдштейнский дворец (коллекции Национальной галереи, Педагогический музей Я.А. Коменского)
8 Церковь св Микулаша на Мала-Стране
9 Карлов мост
10 Шварценбергский дворец (Военный музей)
11 Страговский монастырь
12 Староновая синагога
13 Зимний стадион
14 Музей декоративного искусства
15 Клементинум (Государственная библиотека Чешской Социалистической Республики)
16 Староместская площадь
17 Староместская ратуша
18 Дворец Кинских (коллекции Национальной галереи)
19 Тынская церковь
20 Пороховая башня
21 Музей В.И. Ленина
22 Театр им. Э.Ф. Буриана
23 Музей Б. Сметаны
24 Карлов университет
25 Театр им. Й.К. Тыла
26 Музей К. Готвальда
27 Национальный театр
28 Театр им. Б. Сметаны
29 Вацлавская площадь
30 Национальный музей
31 Церковь св. Игнатия
32 Вилла „Америка" (музей А. Дворжака)
33 Парк культуры и отдыха им. Юлиуса Фучика
34 Планетарий
35 Национальный памятник Освобождения на горе Витков



Прага. Чернинский дворец. 1668—1750. Архитекторы Ф. Каратти, А. Лураго, Дж. Мадерна и др.

перестроен в 17 в., Ф. Лураго, и в 1764—88, А. де Сала, Я. Й. Вирх), Лобковицкий (1703—07, Дж. Б. Аллипранди), Штернбергский (1698—1720), Фюрстенбергский (1745—47), Вртбовский сад (ок. 1720, проект Ф. М. Каньки, скульпт. декор — М. Б. *Браун*), мон. капуцинов (1600—02, т. н. **Лорета**, 1626—1736, Дж. Орси, Д. Каневалле, К. И. Динценхофер; в интерьере — богатые историко-художеств. колл.), церкви — **св. Сальватора** (1578—1602, перестроена в 1638—1659, Ф. Каратти, К. Лураго; декор из стукко — 1680, Дж. Б. Комета, статуи на фасаде — Я. Бендль; в интерьере — живописный алтарь, П. *Брандль*), **св. Франтишека** (1679—88, Дж. Б. Матей, К. Лураго; статуи на фасаде — 1722, М. В. Еккель; в интерьере — фрески, 1722—23, В. В. Рейнер), **св. Микулаша на Мала-Стране** (начата в 1673; 1703—55, К. Динценхофер, К. И. Динценхофер, А. Лураго; в интерьере — декор из стукко, 1761—68, И. Ф. Платцер, фрески, Я. Л. Краккер и Ф. К. Палько, алтарные образы К. Шкреты и др.), св. Яна Непомука (1720—29, К. И. Динценхофер; в интерьере — фрески, 1728, В. В. Рейнер) и др. Дома 17—19 вв. («У Чёрного орла», 1888, на фасаде — сграффито М. *Алеша*).

Прага. Староместская площадь. Слева — ратуша (1338—19 в.).

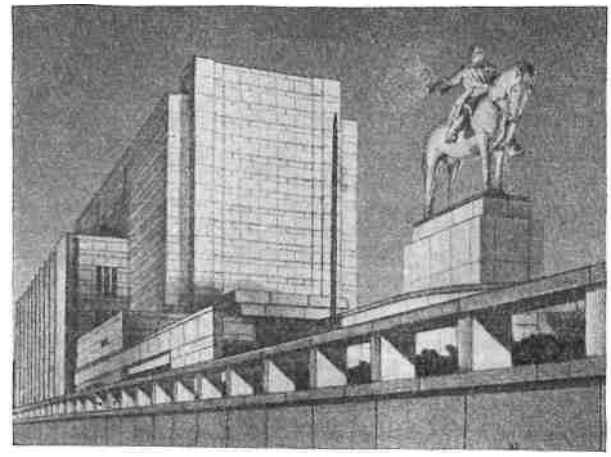
На правом берегу Влтавы — р-ны Старе-Место (развивается с 11 в.) и Нове-Место (осн. в 1348) с центральными площадями. Были связаны друг с другом арочным проездом т. н. **Пороховой башни** (начата в 14 в., надстроена в 1475—83, М. *Рейсек*, готика). В Старе-Место: на Староместской пл.— готическая **ратуша** (сооружена на месте романской постройки; 1338, частично перестроена в 15—16 вв. и в 19 в.; башня — 1364, капелла — 1383; часы на фасаде — 1410, 1490, мастер Гануш, роспись циферблата, 1865—66, Й. *Манес*, ныне в Музее Гл. г. Праги, на месте оригинала — копия, Э. К. Лишка). Готика: **ц. Тынской Богоматери** (Тынская церковь; 1370—1510; в 1679 частично перестроена в стиле барокко; готич. сев. портал со скульпт. декором — конец 14 в., школа П. Парлержа; в интерьере — живопись К. Шкреты), **ц. Марии Снежной** (хор начат ок. 1349; перестроена в 1370—97, реставр. в 1606), **Карлов ун-т** (т. н. Каролинум; помещался в здании нач. 14 в., расширен в 1383; сохранился флигель с эркером, конец 14 в.), мон. миноритов с храмом св. Якуба (1319—74, перестроен в 1689; в интерьере — скульпт. декор по проекту И. Б. Фишера фон Эрлаха, см. *Австрия*, надгробие Вацлава Вратислава из Митровице, 1714—16, Ф. М. Брокоф), храм и мон. кларисок (св. Анежки; 1234—14 в.); староновая синагога (1230—70), Вифлеемская капелла (1391—94). Ренессанс: дома 14—17 вв. с балконами и эркерами, фрескамп и сграффито на фасадах («У двух золотых медвежат», сер. 16 в.; т. н. Тынский двор, ок. 1560; «У Минуты», ок. 1611, и др.). Барокко: **коллегия иезуитов** (т. н. Клементинум; 1653 — 1-я пол. 18 в., Ф. Каратти, К. Лураго, Д. Галли; Большой и Математич. залы, 1722—24, Ф. М. Канька), **дворцы Клам-Галласов** (1713—25, проект И. Б. Фишера фон Эрлаха, с 1707, декор. скульптура — ок. 1715, М. Б. Браун с помощниками, фрески К. Карлоне) и **Кинских** (1755—65, К. И. Динценхофер, А. Лураго), церковь св. Микулаша (1732—37, К. Й. Динценхофер). На С. — дворец «Троя» (1679—96, Ж. Б. Матей). В Нове-Место: ратуша (1348; перестроена в 15—19 вв.), **Эммаусский мон.** («На Слованех»; 1347—72, готика; фрески 14 в.); коллегия иезуитов и ц. св. Игнатия (1665—87, К. Лураго; в интерьере — декор из стукко, 1697—99, Т. Сольдатти), храм св. Яна Непомука «На Скальце» (1729—39) и т. н. вилла «Америка» (1715—20, обе постройки — К. И. Динценхофер) — все в стиле барокко. В 19 в. начался интенсивный рост г. к Ю. и В. от Нове-Место, на месте ст. гор. вала был сооружён проспект Нации, реконстр. набережные Влтавы. Во 2-й пол. 19 в. сформировался новый центр П. (Вацлавская пл.), были сооружены парадные обществ. постройки в духе неоренессанса и необарокко — **Нац. театр** (1868—81, Й. *Зитек*; частично восстановлен после пожара в 1881—1883 Й. Шульцем; на фасаде — скульптура Й. В. *Мысльбека*, в интерьере — декор. росписи, 1880-е гг., М. Алеш, Ф. Женишек, Й. Тулька и др.), **Нац. музей** (1884—90, Й. Шульц), т. н. Рудольфинум (1876—84, Й. Зитек, Й. Шульц), Музей художеств. пром-сти (1884, Ф. Шморанц). Постройки 1-й трети 20 в.: Дом Петерки на Вацлавской пл. (1899—1900), выставочный павильон Об-ва художников «Манес» (1902)

Прага. Вид на Малую площадь в районе Старе-Место. В центре — дом «У Минуты» (около 1611).

Прага. Театр имени Б. Сметаны. Конец 19 в.

и дом Урбанека (т. н. Моцартеум; 1912—13, все три постройки — Я. *Котера*), гостиница «Централь» (1898, Б. Огман, Б. Бендельмайер, А. Дриак), Общественный дом (1906—11, А. Бальшанек, О. Поливка), Гл. вокзал (1901—09, Й. Фанта) — все в «стиле модерн»; дом **«У Чёрной богоматери»** (1911—12, кубизм) и б. Банк чешского легиона (1921—23, скульпт. декор Я. *Штурсы*, О. *Гутфрёйнда* и Ф. Киселы) — обе постройки Й. *Гочар*. Универмаги на Вацлавской площади (1925—28, Л. Кисела), **Дом ярмарок** (1924—26, О. Тыл, Й. Фукс), б. Пенсионный ин-т (1930—32, Й. *Гавличек*, К. *Гонзик*), Дом прикл. иск-ва (1934, О. Стари), универмаг «Била Лабуть» (1937—39, Й. Груби, Й. Китрих), жилые дома в р-не Панкрац (1930—31, А. Франтишек, Й. Кан) — все функционализм.

После 1945 осуществляется реконстр. П. (план утверждён в 1963), на окраинах г. сооружены благоустр., свободные по планировке жилые р-ны (Панкрац, Петршин, Малешице-Страшнице, Инвалидовна и др.). Ведётся строительство комплексов Сев. и Юж. г. Жилые и обществ. здания в р-нах Нове-Подоли (1947—1950, Б. Кршиж), Инвалидовна (1961—66, Й. Полак, В. Шальда и др.), Панкрац (1964—67), Просек (1967—1972, Я. Ружичка), Крч (1964—74, Й. Ласовски, Й. Калоус, З. Чех и др.), студенческий городок в р-не Страгов (1961—65, Ф. Цубр, Й. Груби и др.). Гостиница «Интернациональ» (1952—56, Ф. Йержабек и др.), ресторан «Прага» (1958—60, Ф. Цубр, Й. Груби, З. Покорни), **Ин-т макромолекулярной химии** (1960—1965, К. Прагер), **водный стадион в р-не Подоли** (1964—1965, Р. Подземни), политехнич. ин-т в р-не Дейвице (1967, Ф. Чермак, Г. Пауль и др.), аэропорт в р-не Рузине (1963—69, К. Бубеничек, К. Фильсак), здание «Стройимпорт» (1968—71, З. Куна, О. Гонке-Гоуфек, З. Ступка), **Дом сов. науки и культуры** (реконстр.; 1972, Р. Черни, Г. Челеховски, В. Сикора), **Федер. собрание ЧССР** (1970—73, К. Прагер), гостиница «Интерконтиненталь» (1974, К. Фильсак, К. Бубеничек, Я. Швец), универмаг «Котва» (1975, Вера и Владимир Махонины). С конца 1960-х гг. при помощи СССР ведётся стр-во метрополитена (станция «Готвальдов», 1974, С. Губичка, З. Пехати). Правый и левый берега Влтавы связаны многочисл. мостами, в их числе: **Карлов мост** (1357—78, П. Парлерж, завершён в 15 в.; статуи — конец 17 — нач. 18 вв., Я. и Ф. М. Брокоф, М. Б. Браун), мосты Ф. Палацкого (1876—78, скульптура Й. В. Мысльбека, 1881—97), Главки (1911—13, скульптура Я. Штурсы), Я. Швермы (1951, арх. В. Гофман, инж. О. Ширц), К. Готвальда (1973, С. Губичка, К. Бабка и др.). Пам.: Яну Гусу на Староместской пл. (1903—15, Л. *Шалоун*), Ф. Палацкому (кам., бр., 1898—1912, С. *Сухарда*, Й. Маржатка, А. Дриак), св. Вацлаву на Вацлавской пл. (с 1888, установлен в 1912—13, Й. В. Мысльбек), Б. Немцовой (1954, К. *Покорни*), Нац. пам. Освобождения на горе Витков (1929—32, Я. Зазворка) с пам. Я. Жижке (1950, Б. *Кафка*), мавзолеем К. Готвальда и залом Сов. Армии (1950-е гг.; моз., 1954—55, В. *Сихра*), мемор. ансамбли кладбища выдающихся чеш.



Прага. Национальный памятник Освобождения на горе Витков (1929—32, архитектор Я. Зазворка). На первом плане — памятник Яну Жижке (установлен в 1950, скульптор Б. Кафка).

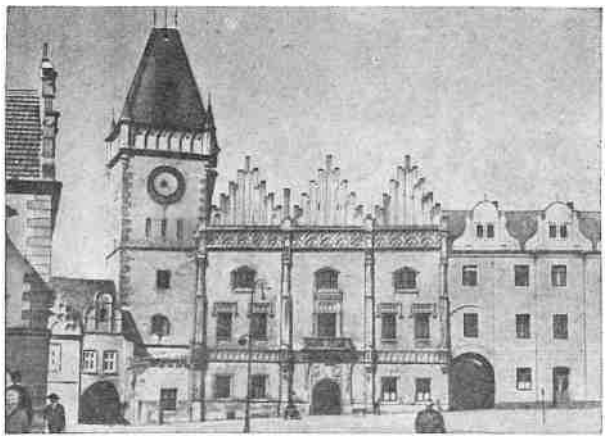
деятелей на Славине (с 1870-х гг., арх. А. Виль) и кладбища сов. воинов на Ольшанах (1950-е гг., арх. Бенеш, скульптор Я. Бруга).

Нац. гал., создана в 1949 на базе художеств. колл. Об-ва патриотич. друзей иск-ва (осн. в 1796), гал. совр. иск-ва (осн. в 1901), а также графич. колл. Нац. музея и ун-тской б-ки (размещена в Кинском, Штернбергском, Вальдштейнском дворцах, в мон. св. Йиржи в Пражском Граде, в замке Збраслав и др.): чеш. и зап.-европ. иск-во 14—20 вв. **Нац. м.**, осн. в 1818: историч. и этнографич. колл. **Художеств.-пром. м.**, осн. в 1885: пам. декор.-прикл. иск-ва, в т. ч. богатая колл. художеств. стекла. **Музей афр., азиатских и амер. культур,** осн. в 1862: археологич. и этнографич. колл. **Музей Главного г. Праги**, осн. в 1883: историч. и художеств. колл. **Еврейский м.**, осн. в 1950: историч. колл., пам. декор.-прикл. иск-ва. **Среднечеш. гал.** (в Розтоки, близ П.), осн. в 1963.

Близ П.— замки Збраслав (ныне музей скульптуры; 13—18 вв.) и Карлштейн (1348—57, Матвей из Арраса, П. Парлерж; в ц. Богоматери — росписи 14 в., в капелле св. Креста — станковые композиции с изображениями святых и фрески, 1357—65, Мастер Теодорик с помощниками).

Лит.: Георгиевская Е. Б., Прага, М., 1967; Рыбар Ц., Прага. Путеводитель, пер. с чеш., Прага, 1972; Мергаутова-Ливорова А., Базилика св. Георгия в Пражском Кремле, Прага, 1972; Горжейши И., Владиславский зал Пражского Кремля, Прага, 1973; Стейскал К., Монастырь «На Слованех», Прага, 1974; Буриан Й., Свобода И., Пражский Град. Путеводитель, Прага, 1974; Guenne J., Prague. Ville d'art, P., 1930; Volavka V., Praha, 2 vyd., Praha, 1948; Poche E., Prahou krok za krokem, Praha, 1958; его же, Loretánský poklad, Praha, [1971]; Dějiny Prahy, Praha, 1964; Mencl V., Praha, Praha, 1969; Neumann J., Obražárna Pražského hradu, 2 vyd., Praha, 1966; Míka A., Staroměstská radnice a náměstí, Praha, [1968]; Poche E., Preiss P., Pražské paláce, Praha, [1973]; Lorenc V., Nové Město pražské, Praha, 1973; Ehm J., Poche E., Pražské interiéry, [Praha], 1973; Neubert L., Černý B., Karlštejn, Praha, 1973; Chadraba R., Karlův most, Praha, 1974; Vančura J., Hradčany. Pražský hrad, Praha, 1976.

ТА́БОР (Tábor) — г. на юге Ч., на р. Лужнице. Осн. в 1420 на базе воен. лагеря гуситов. Вырос на месте княжеского поселения Градиште (осн. в 13 в.). Переживал расцвет в 15—16 вв., когда был важным опорным пунктом и крупным ремесл. центром. Историч. ядро Т., неправильное по планировке, с близкой к



Табор. Ратуша. 1440-е гг. — 17 в.

прямоугольнику обширной центр. пл., сохранило ср.-век. облик. Сложная разветвлённая система подземных ходов, созданных в оборонит. целях, связывает все здания. На Ю.-З.— остатки замка **Град** (2-я

Табор. Деталь сграффито на фасаде дома № 59. 17 в.

пол. 14 — нач. 15 вв.) с гор. башней и Бехиньскими воротами (частично перестроены в конце 19 в.). Замок был включён в систему гор. укреплений (1-я пол. 15 в., перестроены в 16—17 вв., разрушены в 19 в.). На центр. пл.: позднеготич. **ратуша** (начата в 1440-х гг., завершена в 1515, частично перестроена в стиле барокко в 17 в., реставрирована в 19 в.; 2-нефный парадный зал — до 1515—16, мастер Станек) с монумент. башней у юж. фасада, **костёл Преображения** (начат в 1440-х гг.; своды хора — ок. 1500; своды нефов — 1512, мастер Станек, щипцы фасадов — конец 16 в., башня завершена в 1667; в интерьере — алтарь в стиле барокко, 17 в.); дома 15 — нач. 19 вв. со сводчатыми внутр. помещениями, нарядным накладным узором на высоких фронтонах, росписями сграффито на фасадах (дом № 19, до сер. 15 в., дома Цтибора, 1532, и Шкоха, 1536,— все готика; дом № 16, 1440—1540, ренессанс, в интерьере — росписи на темы из жизни гуситов, 16 в.; дом № 12, 1807, рококо); фонтан в стиле ренессанса (1567) и пам. Я. Жижке (1884, Й. Страховски). Под центр. пл.—многочисл. склепы 15—16 вв., связанные переходами (служили складами и убежищами). На Пражской ул.— ансамбль домов в стиле ренессанса (в т. ч. дом Старкова, 1570, с фигурными сграффито на фасаде; дом № 210, 1603). Водонапорная башня (конец 15 в.— 16 в.). На З. — мон. и костёл августинцев в стиле барокко (1642—66, А. Альфьери; фасад костёла завершён в 1745). В р-не Старый Т. (б. г. Сезимово-Усти) — ансамбль домов в стиле ампир (1-я пол. 19 в.). Театр (1840, 1886—87), Гор. музей (2-я пол. 19 в.), сберкасса (1923), мост через р. Лужнице (1935). С 1950-х гг. сооружаются новые жилые дома. Пам.: Яну Гусу (1928, Ф. *Билек*), Жертвам фашизма (1950-е гг., Й. В. Душек, Й. Пршеровски).

Лит.: Kroupa F., Tábor, Tábor, 1928; Wagner V., Tábor, Praha, 1924 (Umělecké památky, 17); Hejna A., Tábor, Praha, 1964.

ТЕЛЬЧ (Telč) — г. в Южно-Моравской обл. Впервые упоминается ок. 1333—35. Вырос близ княжеского поселения. Расположен на вытянутом в длину узком участке между прудами (в т. ч. Улицкий пруд на Ю.-З. и Штепанищкий — на С.-В.). Сохранил преим. ренессансный облик. На С.— комплекс **замка** с 4 внутр. дворами и садом [ныне музей; начат в 4-й четверти 14 в., перестроен в стиле ренессанса в 3-й четверти 16 в.; на С., близ Малого двора,— т. н. Ст. дворец с капеллой св. Йиржи (начата в 4-й четверти 14 в.; лепнина в стиле ренессанса —1564) и с росписями в стиле ренессанса (сер. 16 в.), т. н. Сев. ренессансный дворец (ок. 1554—61) с «Золотым» и «Синим» залами (имеют нарядные резные кассетированные потолки); 5-угольный гл. внутренний двор с аркадными гал. (1560—70); на Ю.-З.— т. н. Новый ренессансный дворец (до 1566) с капеллой «Всех святых» (завершена в 1580; в интерьере — росписи, декор из стукко, надгробия 16 в.) и «Мраморным» залом (кассетиров. дер. потолок с росписями; витражи, ок. 1569)]. К Ю. и Ю.-В. от замка— р-н Нова-Тельч с удлинённой трапециевидной центр. пл. и идущей параллельно пруду ул. (впервые упоминается в 1366; связан с замком единой системой укреплений, 14—18 вв.; сохранились Малые и Большие ворота). На центр. пл.— ансамбль домов (16—18 вв.; реконстр. в 1950—55; в основе позднеготич., перестроены в стиле ренессанса и частично в стиле барокко) с аркадами в 1-м этаже, образующими сплошные гал., с фронтонами, расчленёнными карнизами и украш. волютами, иногда со сграффито на фасадах, нарядной лепниной и сграффито в сводчатых вестибюлях и интерьерах (дома № 49, 16—17 вв., № 55, 16 в., № 56, 16—18 вв., № 61, 1555), ратуша (2-я пол. 16 в.). Готич. костёл св. Якуба (начат в 14 в., перестроен в сер. 15 в.; сев. башня завершена в 1687; в интерьере — хоры,

Тельч. Дома 16—18 вв. на главной площади района Нова-Тельч.

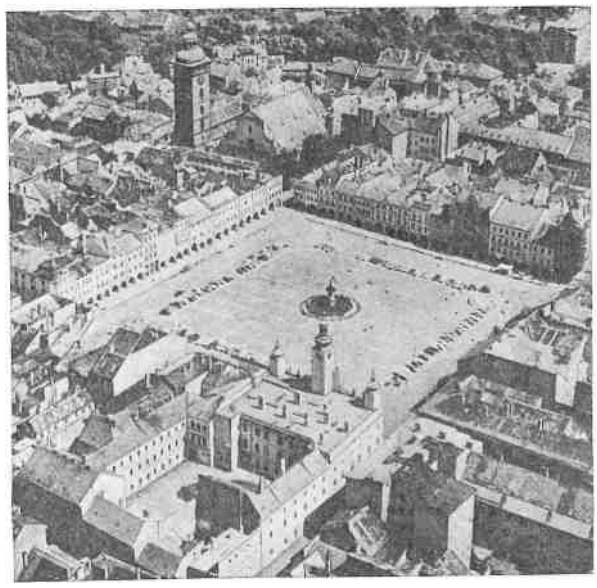
1638, и надгробия в стиле ренессанса, алтари в стилях барокко и рококо, 18 в.). Иезуитские коллегия (17 в.) и костёл (1666—67, интерьер завершён в 18 в.) в стиле барокко. На Ю.— романская башня (нач. 13 в., завершена в 1836, псевдоготика) с примыкающей к ней позднеготич. капеллой св. Духа (15 в.). Близ историч. р-нов Т. с конца 1960-х гг. ведётся стр-во новых жилых р-нов (проект 1964, З. Забродска).

Лит.: Richter V., Telč. Městská památková reservace a státní zámek, Praha, 1958; Kusák D., Telč, Praha, 1965.

ЧЕ́СКЕ-БУДЕЁВИЦЕ (České Budějovice) — г. на юге Ч., на р. Влтава, у впадения в неё р. Мальше. Адм. центр Южно-Чеш. обл. Осн. ок. 1265 королём Пршемыслом Отакаром II. Ст. часть г. сохранила регул. ср.-век. планировку; была окружена рвом и неправильными в плане укреплениями с 2 рядами стен, округлыми и кв. башнями (13 в.— 2-я пол. 14 в., перестроены после 1639, частично разрушены в 19 в.; сохранились фрагменты стен с обходными гал., башни «Железная дева», 14 в., Рабенштейнская и Отакарская— обе 14—17 вв.). На месте гор. укреплений в 19 в. разбиты сады. По сторонам обширной, кв. в плане центр. пл.: дома 13—18 вв. (нередко со сплошными наземными аркадами, позднеготич. порталами, ренессансными росписями сграффито на фасадах, декором из стукко), ратуша (сооружена на месте постройки в стиле ренессанса; 1727—30, проект А. Э. Мартинелли; статуи на фасаде — Й. Дитрих, в вестибюле — фрески, Й. А. Шёпф), **собор св. Микулаша** (осн. в 3-й четверти 13 в., перестроен в 1518—35 и после 1641, Дж. Чиприан, Ф. Каневалле; фронтон фасада надстроен в 1686—88, Дж. А. Маджи; статуи на фасаде — Т. Зейсль; в интерьере — декор из стукко, Т. Зейсль; гл. алтарь, 1791, и алтарь сев. капеллы, 1771,—оба Л. Гуэбер; кафедра в стиле рококо, барочные надгробия) с отдельно стоящей т. н. Чёрной башней (1549—78), «фонтан Самсона» (1720—27, Й. Дитрих). К З., на берегу Влтавы,— б. **доминиканский мон.** с костёлом Девы Марии (осн. ок. 1265; хор костёла завершён ок. 1300, нефы и трансепт — 1320—70; в интерьере — остатки росписей, 2-я пол. 16 в., резные скамьи, 1-я треть 18 в.; мон. построен в 1340—70 при участии П. *Парлержа*, обновлён в конце 15 в., перестроен во 2-й пол. 17 в.— 18 в., частично разрушен в 1784; сохранилась обходная гал. клуатра с узорными резными окнами, 2-я пол. 14 в.; в костёле и гал. клуатра — многочисл. надгробия 15—18 вв.). Костёл св. Иоанна Крестителя и св. Прокопа (13 в., перестроен ок. 1461, реставрирован в 16 в.; в интерьере — росписи, конец 16 в., скульптура 15—18 вв., надгробия 16 в.). На ул. Копецкого — т. н. Жижков дом в стиле ренессанса (сер. 16 в.); на ул. 5-го Мая — дома с позднеготич. фрагментами и остатками росписей на фасадах, ансамбль домов в стиле ренессанса. Вилла Эггерта (ныне б-ка; 1833—1834), б. казармы (1843)—все в стиле ампир, Й. Санднер; театр (1819, расширен в 1881 и 1891, перестроен в 1919 и 1955); костёлы св. Вацлава (1868—70, псевдоготика) и св. Яна Непомука (окончен в 1915, псевдороманский стиль; на гл. алтаре — алтарный образ Ф. А. Маульберча, см. *Австрия*), Дом культуры (ныне Дом Чехослов. Армии; 1871—72, И. Ульман, К. Шмидт). Электростанция, стадион, универмаг и ряд жилых домов — все 1-я треть 20 в., К. Хохол; сберкасса (1935—36, Б. Кнежек, Й. Вацлавик). После 1945 сооружены новые жилые дома, общежитие сельскохозяйственного ин-та (1968, Я. Бенда), водный стадион (1971, Б. Бем), Музей революц. рабочего движения (1975), ансамбль жилых домов на Лидицкой ул. (1960-е гг.). Пам.: «Распятие» на пл. Мира (кам., 1692), «Богоматерь Ческе-Будеёвице» на пл. 1-го Мая (1745), пам. Я. Гусу и П. Хельчицкому — оба Ф. *Билек*, Я. Жижке (К. Дворжак), павшим сов. воинам (1956, арх. Я. Вит, скульптор Ф. Мразек).

Ческе-Будеёвице. Собор св. Микулаша. 3-я четверть 13 в. — 1688.

Ческе-Будеёвице. Вид центральной части города.

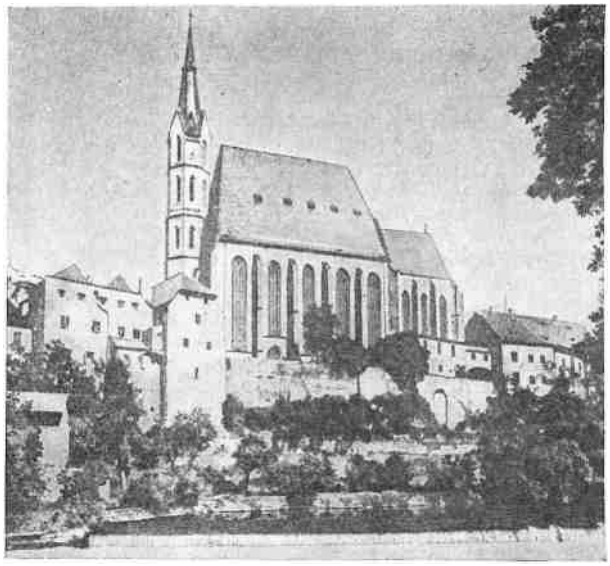


Южночеш. м., осн. в 1877 (здание — 1903, В. Шверднер): южночеш. готич. и барочная скульптура, декор.-прикл. иск-во 14—20 вв.

Близ Ч.-Б.— цистерцианский мон. в пос. Злата-Корона (Zlatá Koruna; осн. в 3-й четверти 13 в., перестроен в 1609), ц. Девы Марии в пос. Добра-Вода (Dobrá Voda; 1733—35, К. И. *Динценхофер*; в интерьере — росписи, В. В. *Рейнер*).

Лит.: Pavel J., České Budějovice, Praha, 1965.

ЧЕ́СКИ-КРУ́МЛОВ (Český Krumlov) — г. на юге Ч., на р. Влтава. Возник во 2-й пол. 13 в. близ замка Витковицев. Впервые упоминается в 1274. Переживал расцвет в 14—16 вв. Сохранил ср.-век. облик. Состоит из р-нов — Старе-Место (на правом берегу Влтавы, на холмистом мысу, образов. изгибом реки), Латран и Нове-Место (на левом берегу Влтавы, у подножия замка). **Замок** (расположен на скалистом мысу; ограждён с Ю. Влтавой, с С.— речным протоком, с З.— рвом, высеч. в скале; осн. в 1-й пол. 13 в., впервые упоминается ок. 1253, расширен в 14 в.— сер. 15 в., перестроен в стиле ренессанса в 16 в., А. Э. Влах, Б. Маджи, в 1682—87 и в 1-й пол. 18 в.) состоит из Предградья на В. (осн. в 14 в.) с неправильным в плане внутр. двором и хоз. постройками (т. н. «сольница», ок. 1500, конюшня, 2-я пол. 16 в.,— обе в стиле ренессанса), Ниж. замка (т. н. Градек; осн. во 2-й пол. 13 в.) с внутр. двором (маслобойня, начата в 14 в., перестроена ок. 1590; здание бургграфства, 1578, обновлено в 19—20 вв.; креп. башня, начата в 13 в., надстроена в 1580 — все



Чески-Крумлов. Костёл св. Вита. 1309—1638 (частично перестроен в 18—19 вв.).

в стиле ренессанса, с росписями сграффито на наружных фасадах; монетный двор в стиле барокко, 1-я треть 18 в., А. Э. Мартинелли) и Верхнего замка на З. [3-этажная постройка с двумя внутр. дворами; осн. в конце 13 в.; княжеский дворец (начат в конце 13 в.) с капеллой св. Йиржи (1310—34, перестроена в 1576 и 1750—55; декор из стукко и мр. облицовка стен, 1750—1753, М. Андре), Малой рожемберкской капеллой (1430—1440; в интерьере — позднеготич. алтарь, дер., 1-я четверть 16 в.), с «Рожемберкским» залом (остатки росписей в стиле ренессанса, 1576—77) и «Маскарадным» залом (1748, А. Альтомонте, иллюзионистич. росписи — Й. Ледерер)]. Все части замка разделены рвами и соединены мостами с воротами. На З. от замка — многоярусный кам. мост, связывающий дворец с театром (1766—67, рококо), манеж в стиле барокко (1744—45, А. Альтомонте, декор из стукко — Й. А. Зиннер, М. Андре), замковый парк (заложен в 16 в.) с павильонами (т. н. Беллария в стиле барокко, 18 в.), каскадный фонтан (1749—65, А. Альтомонте) со статуями (Й. А. Зиннер, Й. Грислер). В р-не Старе-Место (неправильный по планировке, с близкой к квадрату центр. пл.; осн. во 2-й пол. 13 в.): остатки укреплений (13 в.— 2-я пол. 14 в.), ратуша (1440-е гг., перестроена в стиле ренессанса во 2-й пол. 16 в., интерьер обновлён в 18 в.), костёл св. Вита (заложен в 1309; 1-я пол. 14 в., 1407—39, мастера Ян и Линхарт из Альдеберка; расширен в 1638, частично перестроен в 18—19 вв.; готич. сев. портал, ок. 1410; башня зап. фасада завершена в 1893—94, псевдоготика; в интерьере — росписи, 1-я треть 15 в., барочные капеллы, алтари, кафедры и скамьи, 17—18 вв., надгробия 16—18 вв.), многочисл. дома в стилях готики и ренессанса (14—16 вв., частично перестроены в 18—19 вв.) с наземными гал., эркерами, росписями сграффито на фасадах, узорными аттиками и сводчатыми внутр. помещениями — т. н. Златокорунский дом (ныне отель «Крумлов»; 1309, перестроен в позднеготич. стиле, 1-я четверть 16 в., и в 18 в.), дом прелата (14 в., перестроен в стиле ренессанса, 1576, Б. Маджи, частично перестроен в 17—19 вв.), дом «У Розы» (1586—88, Б. Маджи, ренессанс), театр (т. н. ст. синагога; 16 в., перестроен в 17—20 вв.), гор. пивоварня (1578—1605, Д. Комета, Г. Хас; расширена в 1676). В р-нах Латран (осн. в нач. 14 в.) и Нове-Место (осн. в 1375): остатки укреплений (15 в.— 1505) с т. н. Будеёвицкими воротами (1596—98, ренессанс), дома 14—16 вв. (частично перестроены в 18—19 вв.), иногда с верхними этажами на кронштейнах, с росписями сграффито, ренессансными порталами и арочными лоджиями во внутр. дворах— б. Латранская ратуша (1556—57, ренессанс), мельница (1555, ренессанс, фасад перестроен в 19 в.). Мон. миноритов (осн. в сер. 14 в., перестроен в 4-й четверти 15 в., в 16 в.— нач. 18 в.: позднеготич. клуатр, ок. 1500; капелла св. Вольфганга, б. зал капитула, освящена в 1491, росписи— 1710; башня, 1500—1616) с костёлом Божьего тела и Девы Марии (освящён в 1358; перестроен в 1491 и в 1649—81; в интерьере — барочные алтари и кафедры, 17—18 вв., статуи 17—19 вв.).

Гал. замка, осн. в 1946: зап.-европ. изобразит. иск-во 17—19 вв., собр. флам. шпалер 16—18 вв. **Гор. м.:** чеш. изобразит. иск-во 14—17 вв.

Лит.: Dvořák F. [a j.], Český Krumlov, Praha, 1948; Šamánková E., Český Krumlov, Praha, 1961.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

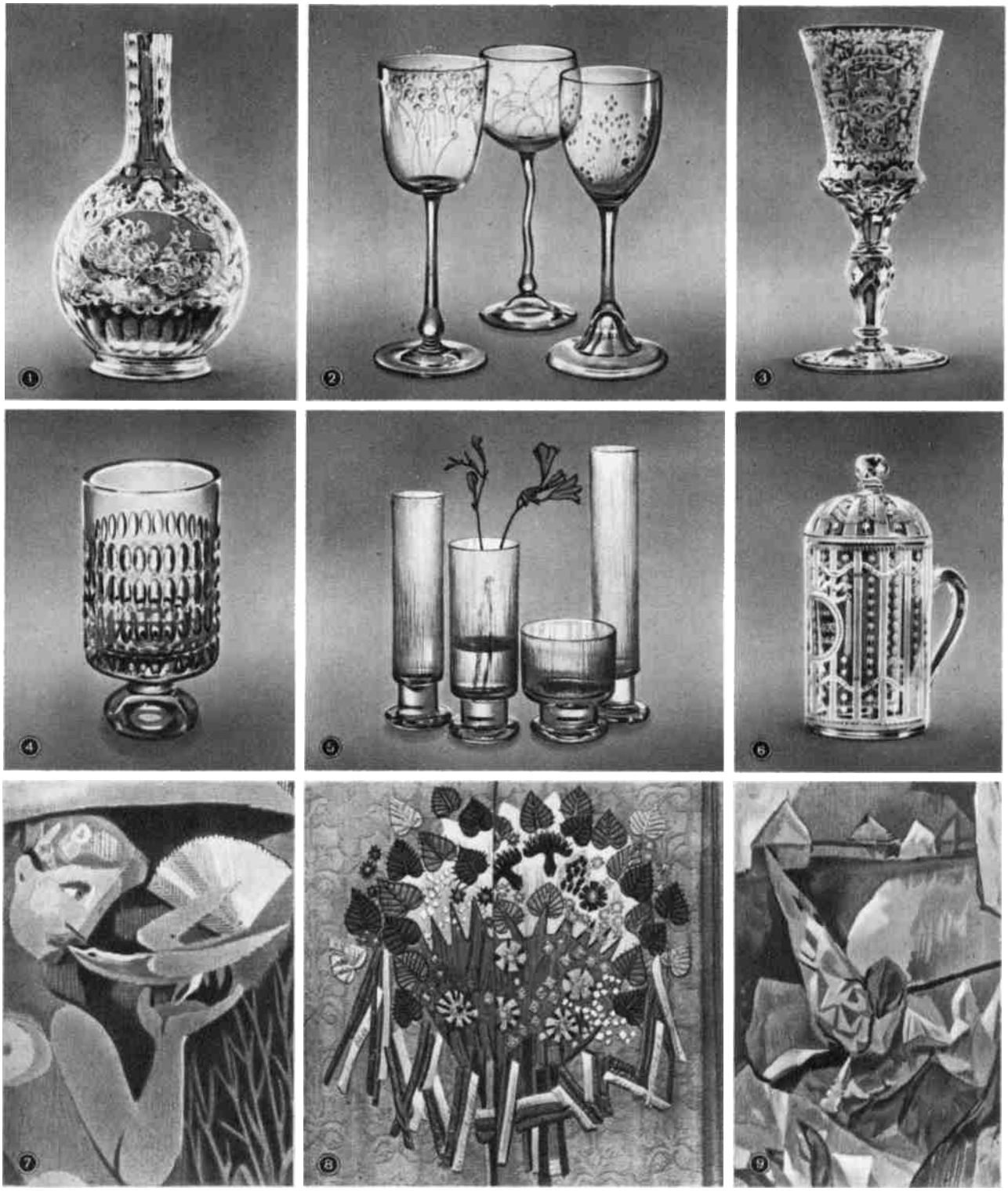
АЛЕШ (Aleš), Миколаш (18. XI. 1852, Миротице, близ Писека — 10. VII. 1913, Прага) — живописец и график. Представитель романтизма. Один из идейных вдохновителей «поколения Нац. театра». Уч. в АХ в Праге (1869—76). В 1879 посетил Италию. Чл. объед. «*Умелецка беседа*» (с 1877) и *Общество художников «Манес»* (с 1887 — его председатель). Произв.— назв. в ст. *Прага*, а также: «Гуситский лагерь», «На могиле воина-гусита» (оба — 1877), «Встреча Йиржи из Подебрад с Матвеем Корвином», «Схватка кавалеристов» (оба — 1878), цикл картин «Жизнь древних славян» (1891), картоны для росписей фойе Нац. театра в Праге (цикл «Родина», совм. с Ф. Женишеком, 1880—81), циклы рис. (перо, тушь, сангина, уголь) «Пять чувств» (1876), «Стихии» (уголь, 1881, изд. в технике ксилогр. в 1882), илл. к нар. песням и поговоркам (с 1886) — все в Нац. гал., Прага; сграффито на водо-

М. Алеш. Рисунок из цикла «Стихии». Уголь. 1881. Национальная галерея. Прага.

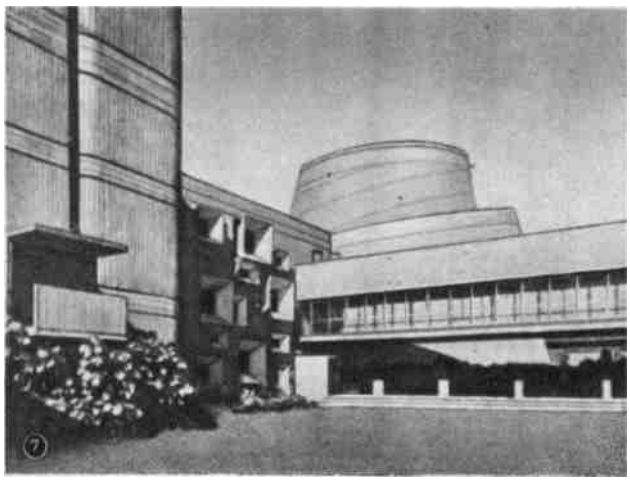
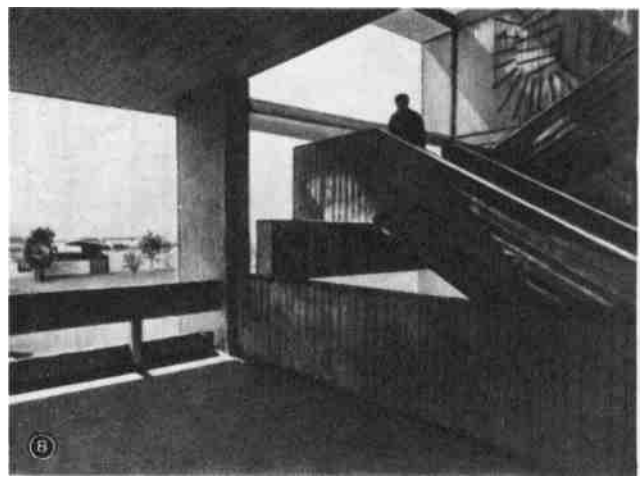
ЧЕХИЯ. Архитектура 1920—70-х гг. **1.** Й. Грубн, Й. Китрих. Универмаг «Била Лабуть» в Праге. 1937—39. **2.** О. Тыл, Й. Фукс. Дом ярмарок в Праге. 1924—26. **3.** О. Стари. Вилла на выставке современной культуры в Брно. 1928. **4.** Б. Фукс, Й. Полашек. Школа и интернат им. Э. Маховой в Брно. 1929—30. **5.** С. Франц, Л. Ганф. Столовая студенческого городка в районе Страгов в Праге. 1965. **6.** О. Деберт, Я. Косик, Ф. Ржезач. Застройка проспекта Народной милиции в Млада-Болеславе. 1959—65. **7.** К. Прагер. Институт макромолекулярной химии в Праге. 1960—65. **8.** Й. Новотни, Ф. Шмолик, С. Горак и др. Жилой дом в районе Инвалидовна в Праге. 1960-е гг. **9.** М. Спурни. Больница в Зноймо. 1973.

ЧЕХИЯ. Изобразительное искусство 1890—1930-х гг. **1.** Л. Шалоун. «Изгнанники». Бронза. 1900. **2.** М. Швабинский. «Бедный край». 1899—1900. **3.** Й. В. Мыслбек. Эскиз к статуе «Музыка». 1890-е гг. **4.** Б. Кубишта. «Мотив Старой Праги». 1911. **5.** Я. Прейслер. «Чёрное озеро». 1904. **6.** Я. Зрзави. «Библейский пейзаж». 1913. **7.** Й. Чапек. «Цветочница». 1934. **8.** Я. Краль. «Сбор сена». 1920-е гг. **9.** О. Гутфрёйнд. «Семья». Гипс. 1925. **10.** Э. Филла. «Борьба льва с быком». 1938. (Все — Национальная галерея, Прага.)

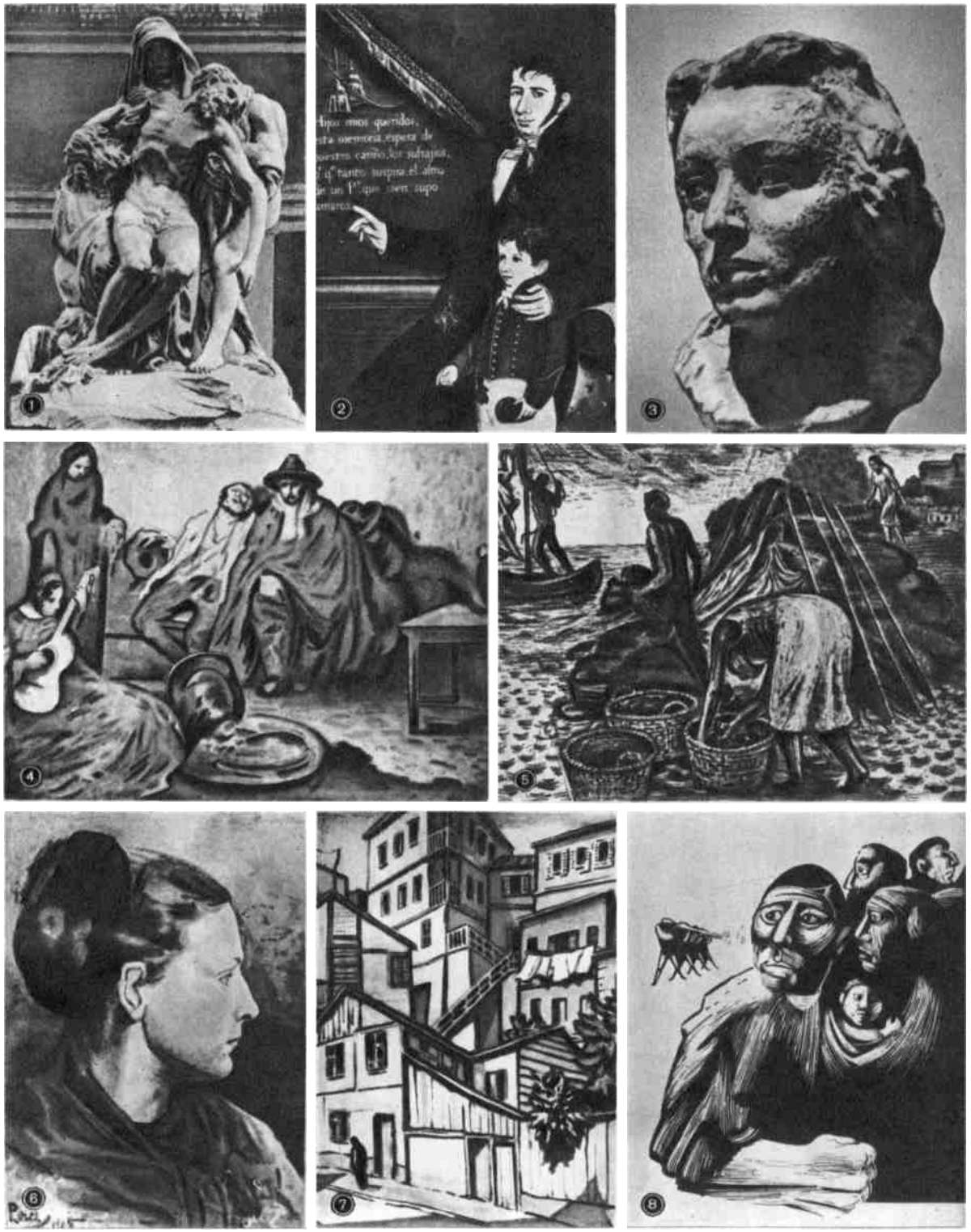
ЧЕХИЯ. Изобразительное искусство социалистической Чехии. **1.** В. Сихра. «Советский солдат». Мозаика в Национальном памятнике Освобождения на горе Витков в Праге. 1954—55. **2.** Э. Филла. «Натюрморт с черешнями». 1946. **3.** К. Лидицки. «Стоящая девушка». Бронза. 1958. **4.** В. Титтельбах. «Улица». 1959. **5.** А. Падерлик. «Во время войны». 1945. **6.** Я. Сметана. «Мотив Праги после весеннего дождя». 1959. **7.** Я. Баух. «Цветы». 1956. (№№ **3, 5, 6** — Национальная галерея, Прага.)



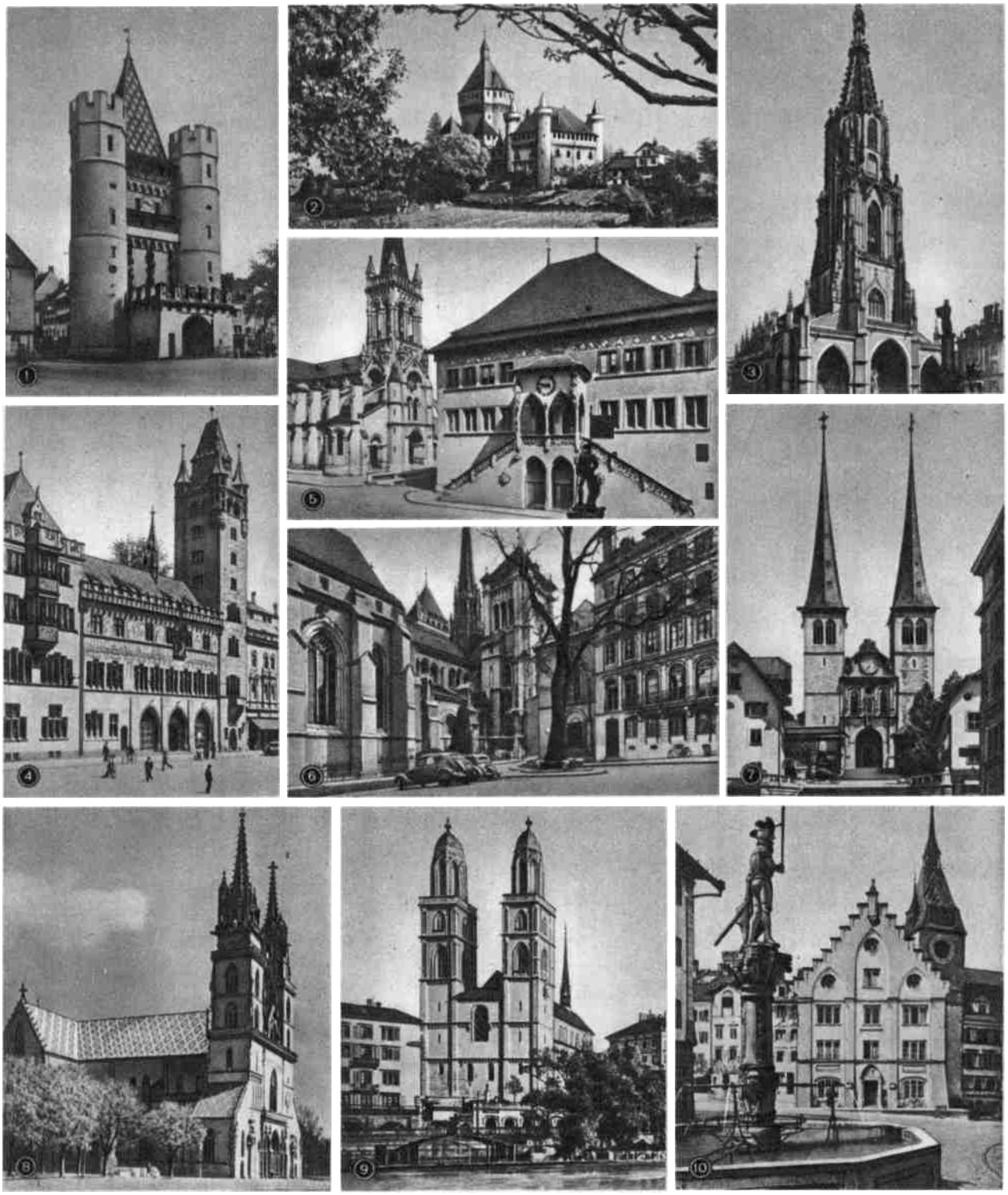
ЧЕХИЯ. Художественное стекло и ткани. **1.** Графин с мифологическими композициями. Огранка, шлифовка, гравировка. Около 1720. **2.** К. Л е д е р л е. Рюмки. Хрусталь. Гравировка по эскизам Х. в а н д е В е л д е. Около 1901. Мануфактура в Гаррахов-Нови-Свет. **3.** Кубок с портретом Карла VI. Хрусталь. Огранка, гравировка. 1720—1725. **4.** В. Ж а г о у р. Ваза. Стекло. 1972. Стекольный завод. Подебради. **5.** В. Ж а г о у р. Вазы. Стекло. 1972. **6.** Кувшин с гравировкой в стиле Людовика XVI. Хрусталь. 1798. Музей стекла и ювелирного искусства. Яблонец. **7.** А. К и б а л. Гобелен «Баллада». 1956. Деталь. **8.** А. К и б а л. Занавес для театра Латерна Магика. Аппликация. 1958. **9.** А. Ф и ш а р е к. Гобелен «Масленица». Деталь. 1960-е гг. (№№ **1, 3** — Музей Северной Чехии, Либерец.)

ЧИЛИ. Архитектура. **1.** Портал церкви в Усмагаме. 18 в. **2.** Центральный неф церкви Сан-Франсиско. 1572—1618. Потолок — 1615—18, мастер М. де Лепе. **3.** Портал дома семьи Санчес Лория-и-Фонтесилья. 18 в. **4.** Х. Тоэска-и-Ричи. Фасад собора Санто-Доминго. Начало 19 в. **5.** Х. Тоэска-и-Ричи, А. Кабальеро. Монетный двор (позже резиденция президента Ла Монеда). 1780—1805. **6.** Улица Парижа. В центре — башня церкви Сан-Франсиско (1860, архитектор Ф. Вивасета). **7.** Э. Дуарт. Здание Экономической комиссии ООН для Латинской Америки. 1960—66. **8.** К. Брешани, Г. Вальдес, Ф. Кастильо, К. Гарсия Уйдобро. Жилой комплекс «Портал-лес». 1961—63. Деталь лестницы. (№№ **2—8** — Сантьяго.)

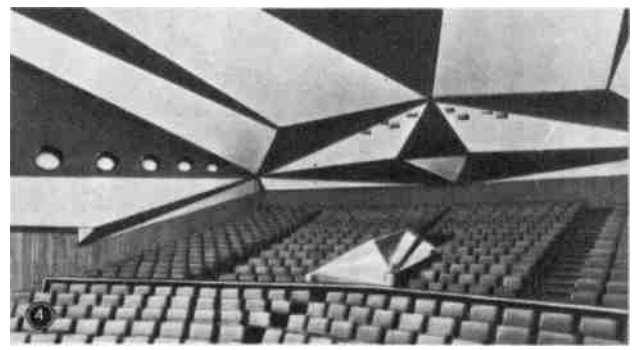


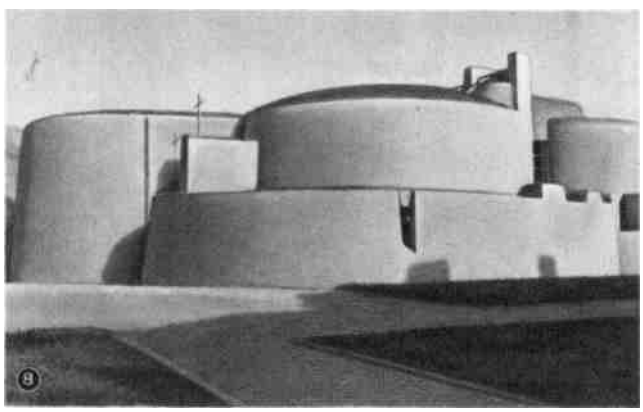
ЧИЛИ. Изобразительное искусство. **1.** В. Ариас. «Снятие со креста». Мрамор. 1884. Национальный музей изящных искусств. Сантьяго. **2.** Х. Хиль де Кастро. Портрет Р. Мартинеса Луко с сыном. 1816. **3.** С. Роман Рохас. «Голова». Гипс. 20 в. **4.** А. Гордон. «Интерьер» 1910-е гг. **5.** Х. Эскамес. «Рыбаки». Литография. 1950-е гг. **6.** П. Лира. «Голова». **7.** К. Мори. «Вальпараисо». 1961. Собрание М. Грея. **8.** Х. Вентурелли. «Смерть на площади». Рисунок из цикла «28 января». 1946. Граттаж.



ШВЕЙЦАРИЯ. Архитектура 12—17 вв. **1.** Испанские ворота в Базеле. 1398. **2.** Замок Вуфлен близ Моржа. 15 в. **3.** Собор Санкт-Винценц в Берне. 1421—1588. **4.** Ратуша в Базеле. 1504—14. **5.** Ратуша в Берне. 1406—17. **6.** Собор Сен-Пьер в Женеве. 12—15 вв. **7.** Я. К у р р е р. Хофкирхе (ц. Санкт-Леодегар) в Люцерне. 1633—44. **8.** Собор в Базеле. 12—16 вв. **9.** Собор Гросмюнстер в Цюрихе. 1100— 1490. **10.** Площадь Колинплац с фонтаном 16 в. в Цуге.

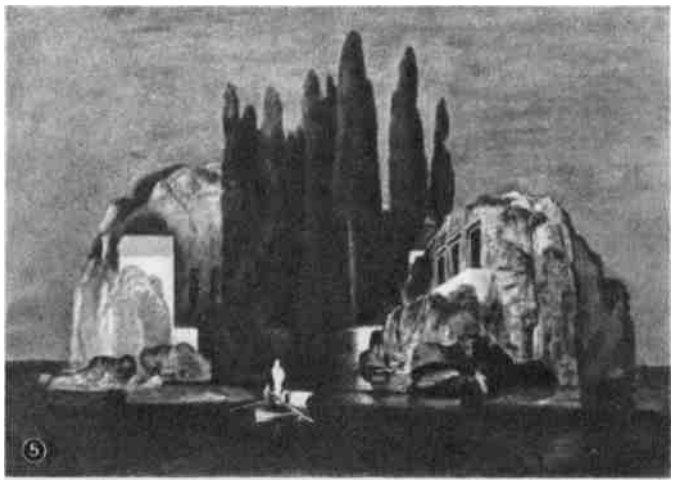
ШВЕЙЦАРИЯ. Архитектура 18—20 вв. **1.** «Шато де ла Гранж» в Женеве. Конец 18 в. **2.** П. Тумб. Монастырская церковь в Санкт-Галлене. 1755—70. **3.** П. А. Пари. Ратуша в Невшателе. 1784—90. **4.** Р. де Круза. Старый госпиталь (ныне Коллеж науки) в Лозанне. 1766—71. **5.** К. Д. и Э. К. Азам, Д. Ф. Карлоне и др. Интерьер приходской церкви в Эйнзидельне. 1719—70. **6.** К. Мозер. Университет в Цюрихе. 1911—14. Интерьер. **7.** Х. В. Ауэр и др. Парламент в Берне. 1852—1902. **8.** К. Мозер. Церковь Паулускирхе в Люцерне. 1911—12. **9.** К. Мозер. Церковь Санкт-Антониус в Базеле. 1925—27.

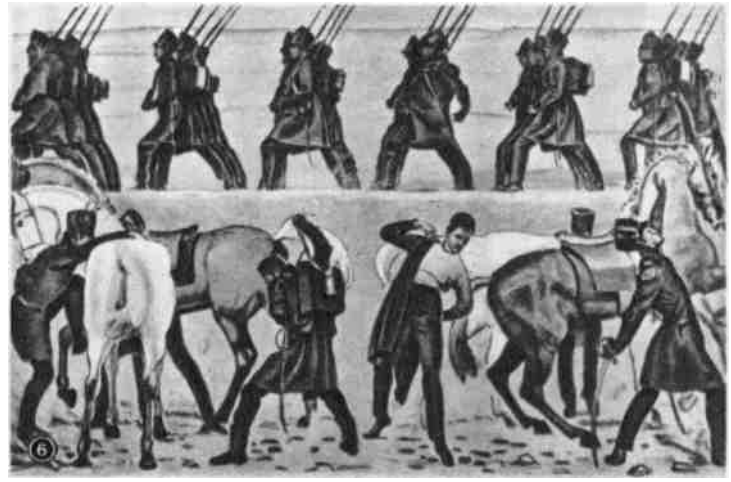




ШВЕЙЦАРИЯ. Архитектура 20 в. 1. Х. Бернолли и др. Посёлок Хирцбруннен. 1924—28. **2.** Х. Э. Рихинер и др. Крытый рынок. 1928. **3.** Э. Гизель. Школа второй ступени Летци в Цюрих-Альбисридене. 1955—56. **4.** Р. Тами. Кинотеатр «Корсо» в Лугано. 1957. Интерьер. **5.** Ж. Чуми. Административное здание концерна «Нестле» в Веве. 1959. **6.** П. Вальтеншпюль. Завод асбестоцементных изделий в Пайерне. 1959. **7.** Г. Баур. Комплекс школы искусств и ремёсел. 1956—63. На первом плане — колонна из взаимозаменяемых элементов (скульптор Ж. Арп). **8.** Э. и Г. Штудер. Церковь Коллегиумскирхе в Цюрихе. 1964—66. **9.** Г. Отто. Университетская библиотека. 1962—68. (№№ **1, 2, 7, 9** — Базель.)

ШВЕЙЦАРИЯ. Изобразительное искусство 15—18 вв. 1. Цюрихский мастер около 1470. «Благовещение». Створка алтаря. Национальный музей Швейцарии. Цюрих. **2.** К. Виц. «Чудесный улов». Створка алтаря св. Петра для собора Сен-Пьер в Женеве. 1444. Музей искусства и истории. Женева. **3.** К. Виц. «Апостол Варфоломей». Створка алтарного полиптиха. Около 1432. **4.** Бернский мастер конца 15—начала 16 вв. «Иоанн Евангелист в пустыне». Кунстхауз. Цюрих. **5.** Х. Лей Младший. «Орфей». Около 1519. **6.** Н. Мануэль. «Усекновение главы Иоанна Крестителя». 1518. **7.** А. Хольбейн. Портрет художника Х. Хербстера. 1516. **8.** Х. Аспер. Портрет В. Фрёлиха из Золотурна. 1549. Национальный музей Швейцарии. Цюрих. **9.** Х. Лей Старший. Портрет Х. Шнебергера. 1501. Кунстхауз. Цюрих. **10.** Т. Штиммер. Портрет Э. Лохман. 1564. (№№ **3, 5—7, 10** — Публичное художественное собрание, Базель.)





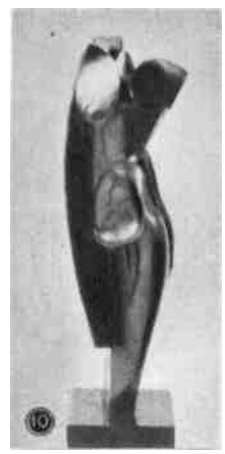
ШВЕЙЦАРИЯ. Изобразительное искусство 18—20 вв. **1.** Ж. Э. Л и о т а р. «Шоколадница». Пастель. Ок. 1744. Картинная галерея. Дрезден. **2.** И. Г. Ф ю с л и. «Титания обнимает голову Осла». Иллюстрация к комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь». 1793—94. Частное собрание. **3.** А. Г р а ф ф. «Автопортрет у мольберта». 1809. Музей изобразительных искусств. Лейпциг. **4.** А. К а л а м. «Пейзаж с дубами». 1859. Эрмитаж. Ленинград. **5.** А. Б ё к л и н. «Остров мёртвых». 1880. Публичное художественное собрание. Базель. **6.** Ф. Х о д л е р. «Выступление йенских студентов в 1813 году». Фреска в актовом зале университета в Йене. 1908—09. **7.** К. А м ь е. «Девочка в цветах». 1900. Частное собрание. Берн. **8.** Х. Э р н и. «Эйнштейн». Фрагмент фрески в Этнографическом музее в Невшателе. 1954. **9.** П. К л е е. «Оттепель в Арктике». 1920. Частное собрание. Берн.

ШВЕЦИЯ. Архитектура 11—18 вв. 1. Церковь в Старой Упсале. Около 1100—1300. **2.** Собор в Линчёпинге. Начат около 1260. Интерьер. **3.** Собор в Лунде. 1080—1145. **4.** Ж. де ла Валле, С. де ла Валле, Ю. Вингбонс. «Рыцарский дом». 1641—74. **5.** Г. Блюме. Портал церкви Якобсчюрка. 17 в. **6.** Ж. де ла Валле. Дворец канцлера Оксеншерны. Начало 1650-х гг. **7.** Н. Тессин Младший и др. Королевский дворец. Начат в 1680, основное строительство — 1697—1760. **8.** П. Ю. Ларшевек. Алтарь церкви Слотсчюрка в южном крыле Королевского дворца. 18 в. (№№ **4—8** — Стокгольм.)

ШВЕЦИЯ. Архитектура 20 в. **1.** И. Г. Класон. Северный музей. 1892—1906. **2.** Р. Эстберг. Ратуша. 1911—23. **3.** К. Миллес. Фонтан «Орфей». Бронза. 1936. **4.** С. Валлендер. Высотные дома на Кунгсгатан. 1925. **5.** С. Бакстрём, Л. Рейниус. Жилой квартал Данвикскклиппан. 1941—43. **6.** Э. Г. Асплунд. Лесной крематорий близ Стокгольма. 1935—40. **7.** С. Маркелиус, С. Бакстрём, Л. Рейниус и др. Район Веллингбю. 1951—55. **8.** С. Линдстрём, А. Бюден. Здание научного центра «Веннер-Грен». 1959—61. (№№ **1—5, 7, 8** — Стокгольм.)

ШВЕЦИЯ. Живопись 17 в. — начала 20 в. **1.** Д. Эренстраль. «Тетерева весной». 1675. **2.** П. Халль. Автопортрет. Миниатюра. **3.** К. Г. Пило. «Коронация Густава III». Фрагмент. 1782—93. **4.** А. Рослин. Портрет баронессы де Нойбург-Кромьер. 1756. **5.** Г. Седерстрём. «Возвращение тела короля Карла XII в Швецию». 1884. **6.** М. Ларсон. «Водопад в Смоланде». 1856. **7.** К. Вильхельмсон. «На лодке в церковь». 1909. **8.** К. Ларсон. «Ателье художника». 1900-е гг. **9.** А. Л. Цорн. «Танец в Иванову ночь». 1897. (Все — Национальный музей, Стокгольм.)

ШВЕЦИЯ. Живопись конца 19в.—20в. 1. Принц Евгений. «Старый замок». 1893. Галерея Вальдемарсудде. Стокгольм. **2.** И. Грюневальд. Портрет Л. Нурдстрёма. 1912. Галерея Тиль. Стокгольм. **3.** Г. Адриан-Вильсон. «Город у моря». 1919. **4.** Л. Энгстрём. «Охотник на диких уток». 1918. **5.** И. Агели. «Египетская девушка». 1919. Галерея Вальдемарсудде. Стокгольм. **6.** О. Шёльд. «Старое церковное кладбище». 1928. **7.** А. Амелин. «Портовые рабочие». 1932. Собрание И. Сёдерберг. Стокгольм. **8.** Б. Юнквист. «Скрипач». 1942. (№№ **3, 4, 6, 8** — Национальный музей, Стокгольм.)



ШВЕЦИЯ. Скульптура 15—20вв. 1. Б. Нотке. «Св. Георгий». Раскрашенное и позолоченное дерево. 1489. Стурчюрка. **2.** Ю. Т. Сергель. Памятник Густаву III. Бронза. 1790—1808. **3.** Б. Э. Фогельберг. «Тор». Мрамор. 1844. Национальный музей. **4.** К. Эриксон. «Лапландец». Дерево. 1902. Художественный музей. Гётеборг. **5.** К. Эльд. Портрет А. Стриндберга. Бронза. 1905. Национальный музей. **6.** К. Миллес. «Густав Ваза». Раскрашенное дерево. Северный музей. **7.** Б. Юрт. «Танцующая пара» (модель для скульптурной группы в Упсале). Папье-маше. 1967. Музей современного искусства. **8.** Б. Марклунд. «Мадонна с младенцем». Бронза. 1956. **9.** Э. Эрстрём. «У ворот больницы». Красный гранит. 1945. **10.** К. Берг. Торс. Сталь. 1928. Художественный музей. Гётеборг. (№№ **1—3, 5—9** — Стокгольм.)

напорной башне в р-не Старе-Место (1883) и гор. сберкассе (1892—93) — в Праге.

Лит.: Мичко М., Миколаш Алеш, Прага, 1952; Пешина J., M. Aleš: malířská tvorba, Praha, 1954; Míčko M., Svoboda E., M. Aleš. Nástěnné malby, Praha, 1955; Neumann J., M. Aleš. Cykly, Praha, 1957; M. Aleš. Dílo, sv. 1—8, 10—11, Praha, 1951—75.

БИЛЕК (Bílek), Франтишек (6. XI. 1872, Хинов, близ Табора — 13. X. 1941, там же) — скульптор. Представитель символизма. Уч. в АХ в Праге (1887—90) у М. Пирнера и в академии Коларосси в Париже (1891—92). В 1902 посетил Германию, Австрию, Италию. Работал гл. обр. в Праге и Хинове. Произв.— назв. в ст. *Табор* и *Ческе-Будеёвице*, а также: «Распятие» (дер., 1899, собор св. Вита, Прага); «Голгофа» (бр.), рельеф «Толкование слова Мадонна» (1897), «Слепцы» (1902), «Ужас» (дер., 1907), «Портрет девушки» (терракота) — все в Нац. галерее, Прага; «Притча о нашей вине» (1895), «Молитва над гробом» (1905), портреты О. Бржезины, Ю. Зейера и др.; пам. павшим воинам в Горжице (1922), надгробие О. Бржезины (бр., 1932, кладбище в Яромержице).

Ф. Билек. Рельеф на памятнике Яну Гусу в Таборе. Бронза. 1928. Фрагмент.

Лит.: Mrázová-Schusterová M., Duchovní umění F. Bílka, «Výtvarné umění», 1966, № 2; Wittlich P., Secesní Orfeus, «Umění», 1966, № 1.

БРАНДЛЬ, Брандель (Brandl, Brandel, Prandl), Петр (крещён 24. X. 1668, Прага — 24. IX. 1735, Кутна-Гора) — живописец. Представитель барокко. Уч. в Праге в мастерской живописца К. Шрёдера (1683—88). Испытал влияние Я. Р. Биса, М. В. Гальбакса. Работал гл. обр. в Праге. Произв.— назв. в статьях *Градец-Кралове*, *Кутна-Гора* и *Прага*, а также: «Мария Магдалина» (1693—94, церковь в Мнишеке), «Рождество Богоматери» (1703, ц. Рождества Богоматери, Доксани), «Крещение Христа» (1716—17, церковь в Манетине), алтарные образы ц. св. Маркеты в Бржевнове (1718—1719), «Жизнь Иосифа Египетского» (1721, костёл замка в Смиржице); автопортрет (1697 и ок. 1703), «Мужской портрет» — все в Нац. гал., Прага.

Лит.: Hejnic O., P. Brandl, Praha, 1911; Neumann J., P. Brandl. 1668—1735. Výstava k dvoustému výročí umělcovy smrti [Katalog], Praha, 1968 (Národní galérie, sv. 5).

БРАУН (Braun), Матиаш Бернард (25. II. 1684, Эц, Тироль — 15. II. 1738, Прага) — скульптор. Представитель барокко. Уч. в Италии. Испытал воздействие Л. Бернини (см. *Италия*). Работал в Зальцбурге в мастерской М. Манделя, с 1710 — в Праге, где имел мастерскую. В последние годы работал совм. с сыном Антонином Б. Произв.— назв. в ст. *Прага*, а также: скульпт. группа со св. Луитгардой на Карловом мосту (1710) и декор костёла св. Климента (1715—1721) — в Праге, скульпт. декор костёла и госпиталя, декор. статуи в усадьбе Ф. А. Шпорка Кукс близ Двур-Кралове (1712—19, 1726—29), скульптуры портала замка в Конопиште (1720-е гг.), статуя императора Карла VI в Яромерже (после 1724).

М. Б. Браун. «Льстивость». Деталь статуи в усадьбе Кукс. Камень. Около 1719.

Лит.: Štech V. V., Sochaři pražského baroku, Praha, 1935; Poche E., M. B. Braun — sochář českého baroka a jeho dílna, Praha, 1965.

БРОЖИК (Brožík), Вацлав (5. III. 1851, Железни-Гамр, близ Тршемошны — 15. IV. 1901, Париж) — живописец и график. Представитель «поколения Нац. театра». Уч. в АХ в Праге (1868—70, 1874—75), Дрездене (1871) и Мюнхене (1873). С 1876 неоднократно жил во Франции. С 1893 — проф. АХ в Праге. Эволюционировал от академизма к реализму. Испытал воздействие барбизонской школы (см. *Франция*). Произв.: декор. росписи корол. ложи Нац. театра в Праге (1883); «Ян Гус на соборе в Констанце» (1883), «Чертополох», «Старуха», «На лугу», «Коровы у водопоя», портрет Й. В. Мысльбека — все в Нац. гал., Прага.

В. Брожик. «Ян Гус на соборе в Констанце». 1883. Фрагмент. Национальная галерея. Прага.

Лит.: Mádl K. B., V. Brožík. [Album], Praha, 1903; Výstava malíře českych dějin V. Brožíka, Praha, 1927; Štech V. V., Umění? Proč a k čemu?, Praha, 1960; Urbanová A. S., Větrné zámky, Plzeň, 1964.

БРОКОФ (Brokof, Brokoff) — семья скульпторов, представителей барокко: 1) Михал Йозеф (28. IV. 1686, Клаштерец-над-Огржи — 8. IX. 1721, Прага). Уч. в мастерской своего отца — скульптора Яна Б. (1652, Спишска-Собота — 28. XII. 1718, Прага) и у скульпторов Ф. Китайнера и Я. О. Майера. После смерти отца унаследовал его мастерскую. Произв.: скульпт. группа «Крещение Христа» для Карлова моста в Праге (ныне в Нац. гал., Прага), статуи Богоматери в Полице-над-Метуйи (1707), св. Яна Непомука в костёле св. Троицы и св. Людмилы в р-не Вышеград, «Геркулес» в Коловратских садах в р-не Старе-Место — все в Праге (кам., между 1710 и 1720). 2) Фердинанд Максимилиан (12. IX. 1688, Червени-Градек, близ Хомутова — 8. III. 1731, Прага). Брат Михала Йозефа Б. Уч. в мастерской своего отца — Яна Б. Совм. с ним выполнил статуи для Карлова моста в Праге («Св. Каетан», 1709; «Св. Игнатий» и «Св. Франциск Ксаверий», 1711; «Св. Ян», 1714). В 1720-х гг. работал совм. с И. Б. Фишером фон Эрлахом (см. *Австрия*). С сер. 1720-х гг. имел мастерскую в Праге. Произв.— назв. в ст. *Прага*, а также: скульптура алтаря в капелле курфюрстов в костёле Иоанна Крестителя (1722) во Вроцлаве (Польша), скульпт. убранство гл. алтаря в церкви св. Карла Борромея в Вене (совм. с И. Б. Фишером фон Эрлахом), статуи на Градчанской пл. в Праге («Богоматерь», фигуры апостолов; с 1726) — все камень.

Лит.: Pollak O., Johann und Ferdinand Maxmilian Brokoff, Prag, 1910; Štech V. V., Brokofové, Praha, 1933; Nejedlá V., Příspěvek k dílu Jana Brokoffa, «Umění», 1964, v. 12, № 1; его же, Příspěvek k dílu bratří Michala Jana Josefa a Ferdinanda Maxmiliana Brokofů, «Umění», 1968, v. 16, № 5; Blažíček O. J., F. M. Brokof, Praha, [1976].

ВО́ЛЬМУТ (Wolmut, Wohlmut), Бонифац (р. в Оберлингене, близ Бадена — ок. 28. IV. 1579, Прага) — архитектор эпохи Возрождения. С 1539 работал в Вене, в 1534—38 и 1555—79 — в Праге, где в 1559 получил титул корол. арх. Постройки — назв. в ст. *Прага*, а также: зал для игры в мяч в летнем дворце «Звезда» близ Праги (завершён ок. 1558); здание сейма (1559—1563), Нижняя гор. башня и ворота (1568—69) — все в Пражском Граде; дом Ф. Турна (до 1560), проект архиепископского дворца (1562) на Градчанах — оба в Праге; участие в стр-ве замков в Лисе (1558), Кршивоклате (1560) и, возможно, в реконстр. ратуши р-на Нове-Место в Праге (после 1559).

Лит.: Frejková O., Palladianismus v české renesanci, Praha, 1941; Krčálová J., Centrální stavby české renesance, Praha, 1974.

ГА́ВЛИЧЕК (Havlíček), Йозеф (5. V. 1899, Прага — 30. XII. 1961, там же) — архитектор и скульптор. Представитель функционализма. Уч. в Праге на арх. ф-те Высшего чеш. тех. ин-та (1924) и в АХ у Й. *Гочара* (1926). Чл. объед. «*Деветсил*», «*Левый фронт*», *Общество художников* «*Манес*». С 1929 — чл. Междунар. конгресса совр. арх-ры. В 1945—47 — директор ин-та «Ставпроект» в Праге. В 1928—36 работал совм. с К. *Гонзиком*. Работы — назв. в ст. *Йиндржихув-Градец*, *Градец-Кралове* и *Прага*, а также: адм. и жилые дома в Праге (1925—30), жилые дома в р-не Голешовице в Праге (1936—38), башенные дома в р-не Разделов в Кладно (конец 1940-х — нач. 1950-х гг.); проекты жилых домов «Гуманита» в р-не Панкрац (1938) и больницы (1938—39) в Праге; мемор. доска Я. Штурсы в р-не Нове-Место в Праге (1927, совм. с В. Жалудом), пам. Б. Фёйерштейну в Лоучени (1928). Г.— автор более 130 статей для ж. «Styl», «Stavitel», «Stavba», «Architektura ČSSR» и др.

Лит.: Starý O., Architekt J. Havlíček, «Architektura ČSSR», 1962, № 4; Honzík K., Ze života avantgardy, Praha, 1963; J. Havlíček. Přehled díla 1925—1961. (Katalog výstavy), Praha, 1963.

ГО́ЛЛАР, Холлар (Hollar), Вацлав, Венцель (13. VII. 1607, Прага — 25. III. 1677, Лондон) — гравёр и рисовальщик. Уч. во Франкфурте-на-Майне у М. Мериана (1627—29). Работал в Страсбурге (до 1632), Кёльне (1632—36), в Лондоне у графа Т. Х. Арендела (1637—44 и с 1652) и Антверпене (1644—52). Произв.: «Четыре вида на Прагу и её окрестности» (1626), «Пейзаж с висящим деревом» (1627), «Портрет графа Арендела на коне» (1639), «Вид на Прагу» (трёхчастный; 1649), цикл гравюр — «История строительства собора св. Павла в Лондоне» (1658), «Вид Танжера» (1668), цикл гр. с изображением торг. и воен. кораблей Голландии (1674), «Вид Лондона» (трёхчастный; 1677), илл. к «Илиаде» Гомера и «Басням» Эзопа (1665) — все оф.; цикл рис. с пейзажами Германии и Австрии (1635), воспроизведения работ А. Дюрера (см. *Германия*) и Леонардо да Винчи (см. *Италия*), изображения костюмов, анималистические композиции — в Нац. гал., Прага, Брит. м., Лондон, и в Кабинете рис., Берлин.

Лит.: Parthey G., W. Hollar, Beschreibendes Verzeichniss seiner Kupferstiche, B., 1853; Urzidil J., W. Hollar der Kupferstecher des Barock, W.— Lpz., [1936]; Sprinzels F., Hollar. Handzeichnungen, W.— Lpz.— Prag, [1938]; Volková J., V. Hollar. Katalog výstavy, Praha, 1969; Van Eerde K. S., W. Hollar, delineator of his time, Charlottesville (Virginia), [1970].

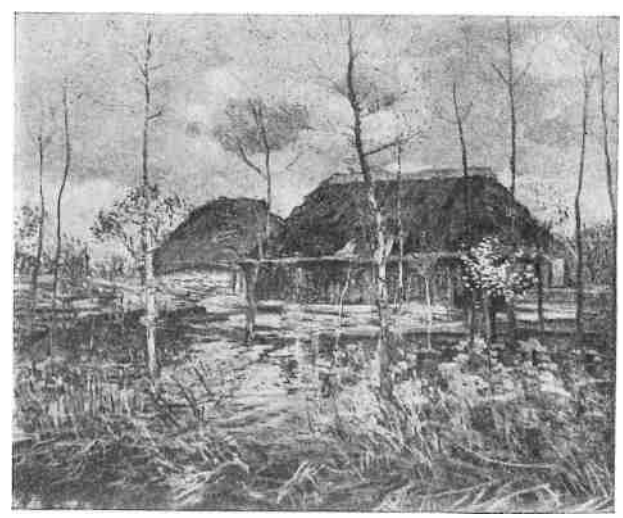
ГО́НЗИК (Honzík), Карел (1900, Ле-Круазик, Франция — 1966, Прага) — архитектор и теоретик архитектуры. Представитель функционализма. Окончил арх. ф-т Высшего чеш. тех. ин-та в Праге. После 1945 преподавал там же. Чл. объед. «*Деветсил*» и «*Левый фронт*» (с 1929). В 1928—36 работал совм. с Й. *Гавличеком*. Работы — назв. в ст. *Прага*. Совм. с англ. арх. Ф. Р. С. Йорком опубликовал книги «The modern house» (1932), «Architektura všem» (1956).

Соч.: Ze života avantgardy, Praha, 1963; Tvorba životního slohu. Stati o architektuře a užitkové tvorbě, 3 vyd., Praha, 1976; в рус. пер.— По пути к социалистической архитектуре, М., 1967.
Лит.: Benešová M., Karel Honzík, «Architektura ČSSR», 1965, № 8.

ГОЧА́Р (Gočár), Йозеф (13. III. 1880, Семин, близ Першелоуча — 10. IX. 1945, Йичин) — архитектор. Эволюционировал от «стиля модерн» к функционализму. Уч. в Праге в Высшей пром. школе (1898—1902) и в Художеств.-пром. школе (1902—05) у Я. *Котеры*. С 1923 преподавал в АХ в Праге (в 1928—31 был её ректором). Чл. *Общества художников* «*Манес*», с 1911 — председатель объед. «*Группа художников*». Работы — назв. в ст. *Градец-Кралове* и *Прага*, а также: водный бассейн в Богданече (1911—13), дом б. Англобанка (1923—25) в Праге; проекты — ратуши р-на Старе-Место (1910), Художеств. гал. (1923), чеш. банка «Уньон» (1927) — все в Праге; не осуществлены.

Лит.: Wirth Z., J. Gočár — Hradec Králové, Praha, 1930; Benešová M., J. Gočár, Praha, 1958.

ГУ́ДЕЧЕК (Hudeček), Антонин (14. 1. 1873, Лоуцка, близ Мшене — 11. VIII. 1942, Частоловице) — живописец-пейзажист. Уч. в АХ в Праге (1887—91) у М. Пирнера и В. *Брожика*, в АХ в Мюнхене у О. Зейца и в школе А. Ажбе (см. *Словения*). В 1903—09 посетил Сицилию и о-в Капри, в 1914—31 — Францию, Словению, Зап. Украину, Далмацию и Италию. С 1927 работал в Частоловице. Произв.: «Ручей осенью» (1903), «Избушки в Старом Колине» (1906), «Деревья в цвету», «В Махове под вечер» (1910), «Лес» (после 1911), «Деревья в Орлицких горах» (ок. 1928), «Венеция» (1930-е гг.), «Татры», «Зима» (1930) — все в Нац. гал., Прага.



А. Гудечек. «Избушки в Старом Колине». 1906. Национальная галерея. Прага.

Лит.: [Matějček A.], A. Hudeček. Katalog souborné výstavy, Praha, 1932; его же, A. Hudeček, Praha, 1947; Dvě výstavy A. Hudečka. Katalog výstavy, (Úvod J. Baleka), Hradec Králové, 1957.

ГУ́ТФРЕ́ЙНД (Gutfreund), Ото (3. VIII. 1889, Двур-Кралове — 2. VI. 1927, Прага) — скульптор. Предста-

О. Гутфрёйнд. «Гамлет». Гипс. 1911. Национальная галерея. Прага.

витель кубизма (1910-е гг.) и конструктивизма (1918—19). В 1920-х гг. —один из создателей т. н. социального искусства. Уч. в Школе художественной керамики в Бехине (1903—06), в Художеств.-пром. школе в Праге (1906—1909) у Й. Драгонёвского и в академии Гранд Шомьер в Париже (1909—1910) у Э. А. Бурделя (см. *Франция*). Преподавал в Художеств.-пром. школе в Праге (с 1926). Чл. объед. «*Группа художников*» (с 1911) и *Общество художников «Манес»* (с 1920). Произв.: фриз на фасаде б. Банка чеш. легиона в Праге (барельеф, 1921); рельеф «Рабочие кирпичного завода» (1911), «Гамлет» (1911, оба — гипс), «Страх» (1911), «Виолончелист» (1912, оба — бр.), автопортрет (1919), «Швея» (1920), «Торговля» (1923), «Промышленность» (1923, все — раскраш. терракота), портрет К. Томана (1923), «Девушка с большими ресницами» (1924) — все бр., «Семья» (1925, гипс) — все в Нац. гал., Прага; проекты пам. (не осуществлены) — Яну Жижке (совм. с арх. П. Янаком, 1912—1913), Б. Сметане (бр., 1926, Нац. гал., Прага); пам. Б. Немцовой в Ратиборжице.

Лит.: Pečírka J., O. Gutfreund, Praha, 1948; O. Gutfreund. Katalog výstavy, Praha, 1962.

ДИНЦЕНХОФЕР (Dientzenhofer, Dienzenhofer, Dienstenhofer) — семья немецких архитекторов эпохи барокко, работавших в Чехии: 1) Кристоф, Кришторф (7. VII. 1655, Гуггерхоф — 20. VI. 1722, Прага). С 1678 работал в Чехии. Работы — назв. в ст. *Прага*, а также: костёл св. Троицы в Тепле (1692—99); дом «У золотой лилии» в р-не Старе-Место (1698) и костёл св. Маркеты в р-не Бржевнов (1708—1712) — оба в Праге; костёл св. Клары в Хебе (1703—11); участие в стр-ве костёла св. Марии Магдалины в р-не Мала-Страна в Праге (1679—1709). 2) Килиан Игнац (1. IX. 1689, Прага — 18. XII. 1751, там же). Сын Кристофа Д. С 1716 работал в Праге (до 1722 совм. с отцом). Работы — назв. в ст. *Кутна-Гора*, *Прага* и *Ческе-Будеёвице*, а также: костёл св. Вацлава в Броумове (1729 — 30); дом «У золотого оленя» (1725—26), госпиталь в р-не Градчаны (1732—43), костёл св. Карла Борромейского (1736—40) и дворец Сильва-Тароуцев в р-не Нове-Место (1739—51) — все в Праге; костёл Вознесения Марии в Злонице (1747—52).

К. И. Динценхофер. Церковь св. Микулаша в районе Старе-Место в Праге. 1732—37.

Лит.: Weigmann O. A., Eine Bamberger Baumeisterfamilie, Stras., 1902; Franz H. G., Die Kirchenbauten des Christoph Dienzenhofer, Brünn — München — W., 1942; его же, Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen, Lpz., 1962; Norberg-Schulz Chr., K. I. Dienzenhofer e il barocco boemo, Roma, 1948; Koreckỳ M., Tvorba K. I. Dienzenhofera, «Zprávy památkové péče», 1952, 11—12.

ЗАБРАНСКИ, Забранский (Zábranský), Адольф (р. 29. XI. 1909, с. Риби, близ Нови-Йичина) — живописец и график. Уч. в Праге в Художеств.-пром. школе (1929—33) у Ф. Киселы и в АХ (1933—36) у В. Новака. Чл. *Общества художников «Манес»*. Произв.: илл. к сб. детских стихов «Докола» (1948—49), к книгам «Веночек» (1963—64) и «Народные сказки» В. Бенеш-Тршебизского (1941), «Солнечная улыбка» Ф. Грубина (1959), «Золотое солнце, белый день» Й. В. Сладека (1965), «Весёлый год» Й. Брукнера (1966); сграффито —«С Советским Союзом на вечные времена» в Герзанском дворце (1951—52) и «Освобождение» в Ледебурском саду (1954—55) в Праге; плакаты —«Первая годовщина Словацкого народного восстания» (1945), «Октябрьская революция» (1945), «50 лет коммунистической партии Чехословакии» (1971).

Лит.: Hlaváček Z., A. Zábranský. Katalog výstavy, Praha, 1943.

ЗЙТЕК (Zítek), Йозеф (4. IV. 1832, Прага — 2. VIII. 1909, там же) — архитектор эпохи т. н. Чешского возрождения. Представитель неоренессанса. Уч. в Политехнич. ин-те и АХ в Праге (1848) и Вене (1851—54). Преподавал в Нем. политехнич. ин-те (1864—1904) в Праге. Работы — назв. в ст. *Йиндржихув-Градец*, *Прага*, а также: Музей земли Тюрингия в Веймаре (1863—68; не сохранился), колоннада в Карлови-Вари (1871).

Лит.: Žákavec F., Chrám znovuzrození, Praha, 1918; Matějček A., Národní divadlo a jeho výtvarníci, 2 vyd., Praha, 1954; Krtilová E., Architekt J. Zítek, Praha, 1954; Koreckỳ M., Sto let Zítkova projektu národního divadla v Praze, «Umění», 1966, roč. 14, № 6.

ЗРЗАВИ, Зрзавый (Zrzavý), Ян (5. XI. 1890, Вадин, близ г. Гавличкув-Брод — 12. X. 1977, Прага) — живописец, график и театр. художник. Представитель поэтико-символического направления в чеш. иск-ве 20 в. Испытал влияние экспрессионизма и кубизма. Уч. в Праге в частных художеств. школах (1906) и в Художеств.-пром. школе (1907—09) у Э. Дите. С 1907 неоднократно совершал поездки во Францию, Италию, Грецию. Посетил Англию (1937) и ФРГ (1971). С 1937 оформлял спектакли в Нац. театре в Праге. Чл. объед. «Sursum» (с 1912), *Общество художников «Манес»* (1912—17), «*Твердошийни*» (1918—22) и «*Умелецка беседа*» (1923—42). Произв.: «Долина печали» («Меланхолия»; 1907), «Весёлые странницы» (1909), «Нагорная проповедь» (1912), «Магдалина» (1914), «Милосердный самаритянин» (1914—15), «Меланхолия II» (1920), «Приятельницы» (1923), «Велес, славянский бог стад» (1929), «Собор Сан-Марко ночью» (1930), «Островские отвалы» (1933), «Спящие лодки II» (1935), серия картин «Клеопатра» (1912—42), «Пруд в Воднянах» (1942), «Отвалы» (1950), «Большая Клеопатра» (дер., темпера, позолота, 1942—57) — все в Нац. гал., Прага; «Влюблённые» (1914, Гал. изобразит. иск-ва, Острава); «Кафе» (1923) и «Сидящая девушка» (1945) — оба в Моравской гал., Брно; «Лодки на пляже» (1959, Южночеш. гал., Глубока-над-Влтавой), альбом литографий (1918), илл. к «Белым ночам» Ф. М. Достоевского (1964).

Соч.: J. Zrzavý o sobě a přátelích, Praha, 1974.

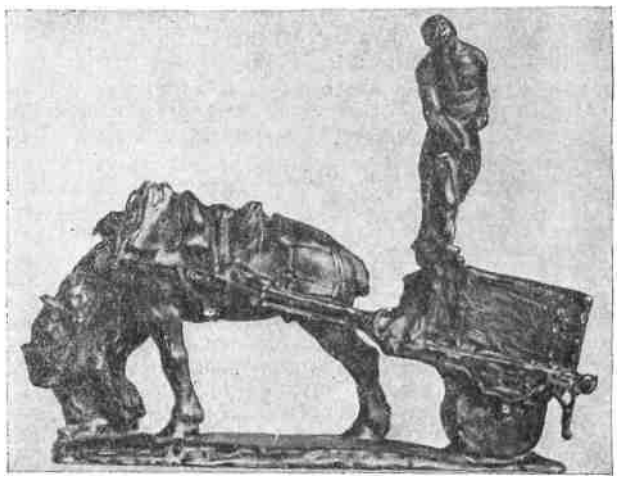
Лит.: Teige K., J. Zrzavý, Praha, 1923; Dílo J. Zrzavého, Praha, 1941; Svět J. Zrzavého. Katalog výstavy, Praha, 1963; Dvořák F., J. Zrzavý, Praha, 1965.

ЙИРОУДЕК (Jiroudek), Франтишек (р. 17. II. 1914, Льгота, близ Семили) — живописец. Уч. в АХ в Праге (1935—39) у В. Новака. Чл. объед. «*Седм в ржийну*» (1940—41) и *Общество художников «Манес»* (с 1941).

Посетил Францию (1946), Польшу (1949). Преподаёт в АХ в Праге (с 1961). Произв.: цикл портретов «Женщина с чёрными волосами» (1937, б. ч.— собственность автора), «Античная трагедия» (1941, Гал. изобразит. иск-ва, Острава), «Картина 1943 года» (два варианта, 1943, Нац. гал. и Музей Гл. г. Праги); «Актёр в театральной уборной» (1943) и «Либехов» (1956)— оба в Гал. иск-ва, Карлови-Вари; «Прага» (1947), «Репетиция» (1947), «Рожемберк» (1954) — все в Нац. гал., Прага; «Дети» (1948, Обл. гал. изобразит. иск-ва, Готвальдов); портрет Я. Желибского (1937), «Мои отец и мать» (1938), «Паника» (1944 и 1966), «В театральной уборной» (1967), «Река» (1970), «Портрет актёра В. в роли Смердякова» (1970), «Весна в Либехове» (1974), «Дом» (1975) — все собственность автора; цикл картин «Против войны» (1965—70).

Соч.: Aktuálnost krajinářství, «Výtvarné umění», 1956, № 2.
Лит.: Kotalík J., F. Jiroudek. Praha, 1959; F. Jiroudek. Obrazy. (Katalog výstavy), Praha, 1966.

КА́ФКА (Kafka), Богумил (14. II. 1878, Нова-Пака— 24. XI. 1942, Прага) — скульптор. Представитель символизма. Уч. в школе скульпторов и каменщиков в Горжице, в Художеств.-пром. школе (1896—98) у С. *Сухарды* и в АХ (1898—1901) у Й. В. *Мыслькбека*



Б. Кафка. «Мостильщики». Бронза. 1905. Национальная галерея. Прага.

в Праге. Преподавал в Художеств.-пром. школе (1916— 1925) и АХ (с 1925) в Праге. В 1904—08 работал в Париже. Чл. *Общества художников «Манес»* (с 1898). Произв.— назв. в ст. *Прага*, а также: портреты А. Фрича, М. Алеша (1902), Й. Манеса (1903), Э. Дестиновой (1908, все — бр.) и др., «Руины жизни» (1902), «Мостильщики» (бр., 1905), «Линяющий верблюд», «Серна с детёнышами» (1905), рельеф «После купания в море» (1905), «Пробуждение» (мр., 1905, 1926), «Гаснущие звезды» (1906), проекты пам. К. Гавличеку-Боровскому в Гавличкув-Броде (1924), Я. Жижке (1931—34) и Й. Манесу (с 1930) в Праге — все в Нац. гал., Прага; медали и плакеты с портретами Я. Голла (1906), Й. Манеса, К. Крамаржа (1917).

Лит.: Mádl K., B. Kafka, Praha, 1919; Wittlich P., Mladý B. Kafka, «Výtvarné umění», 1962, roč. 11, № 8.

КО́САРЕК (Kosárek), Адольф (6. I. 1830, Гералец, близ Гумполеца — 30. X. 1859, Прага) — живописец-пейзажист. Один из создателей нац. школы реалистич. пейзажа. Испытал влияние дюссельдорфской школы (см. *Германия*). Уч. в АХ в Праге (1850—55) у М. Хаусхофера. Произв.: «Сумерки» (1853), «Мотив из Пардубице» (1854), «Пейзаж с каменным мостом» (1855), «Зимняя ночь» (1857), «Безлюдный пейзаж» («Сельская свадьба»; 1858), «Чешский пейзаж» (ок. 1858), «Пейзаж с часовней» (ок. 1859), «Болото в горах», «Дорога в долине», «Пейзаж после дождя», «Пейзаж Средней Чехии», «Костёл в лесу» (не завершено) — все в Нац. гал., Прага; «Пейзаж в бурю» (1853, собственность Пражского архиепископства), «Лунная ночь» (1857, частн. собр.).

Лит.: Toman P., A. Kosárek (1830—1859), Praha, [1926]; Halasová L., Štech V. V., A. Kosárek, Praha, 1959.

КО́ТЕРА (Kotěra), Ян (18. XII. 1871, Брно — 17. IV. 1923, Прага) — архитектор, скульптор и художник-оформитель. Представитель «стиля модерн». Основатель чеш. арх. школы 20 в. Уч. в Пром. школе в Пльзене (1887—90) и АХ в Вене (1894—97) у О. Вагнера (см. *Австрия*). Преподавал в Художеств.-пром. школе (с 1898) и АХ (1910—23) в Праге. Чл. *Общества художников «Манес»*, объед. «*Артель*». Один из основателей ж. «Styl» (1907). Среди учеников и помощников К.— О. Новотни, Й. *Гочар*, П. Янак, Б. *Фукс* и др. Работы — назв. в ст. *Градец-Кралове*, *Йиндржихув-Градец* и *Прага*, а также: обществ. дом и театр в Простеёве (1905—07); вилла Сухарды в р-не Бубенеч (1904), собств. дом (1908—09) и дом Лайхтера в р-не Краловске-Винограды (1908—09), юридич. ф-т ун-та (1907—23; завершён в 1924—27, Л. Махонь) — все в Праге; банк в Сараеве (1911—12), дворец Лембергера в Вене (1913— 1915); проекты рабочих пос. в Лоуни (1909—11), Злине (1918), Кралув-Двуре (1920); проекты оформления интерьеров, выставок (выставка чеш. иск-ва на Междунар. выставке в Сент-Луисе, США, 1904).

Соч.: Práce mé a mých žáků 1898—1901, Vídeň, 1902.
Лит.: Novotný O., J. Kotěra a jeho doba, Praha, 1958.

КРЕ́МЛИЧКА (Kremlička), Рудольф (19. VI. 1886, Колин — 3. VI. 1932, Прага) — живописец. Представитель демократич. линии в чеш. иск-ве 1910—30-х гг. Испытал влияние кубизма и неоклассицизма. Уч. в АХ в Праге (1907—10) у Г. Швайгера. В 1910—28 совершал поездки во Францию и Нидерланды, посетил Россию (1913—14), Италию (1927), Австрию (1929). Чл. объед. «*Тврдошийни*» (1918—24), *Общество художников «Манес»* (1916—25) и «*Умелецка беседа*» (с 1931). Произв.: «Сапожник за столом» (ок. 1910), «Перевоз в Трое» (1912), «В сельской избе» и «Сапожник» (оба — 1917), «Танцовщица», «Лежащая танцовщица» и «Река в лесу» (все три — 1918), «Причёсывающаяся девушка» (1922), «Лесная тишина» (1923), «Причал Дуино в Триесте» (1927), «Отдыхающие барки» и «Туалет» (оба — 1931) — все в Нац. гал., Прага; «Девушка, плетущая сети» (1917) и «Мойщицы» (1919) — оба в Моравской гал., Брно.

Лит.: Kremlička R., Malířské konfese, Praha, 1959; Novotný K., R. Kremlička, Praha, 1942; Nezval V., R. Kremlička, Praha, 1955; Novák L., R. Kremlička, Praha, 1964.

КРО́ГА (Kroha), Йиржи Венделин (5. VI. 1893, Прага — 7. VI. 1974, там же) — архитектор, градостроитель, живописец, скульптор, теоретик искусства. Почётный чл. Союза арх. ЧССР. Эволюционировал от «стиля модерн» к функционализму. Один из лидеров прогрессивного направления в чеш. арх-ре 1920— 1930-х гг. Уч. в Высшем чеш. тех. ин-те в Праге (1911—16) у Я. Коулы, Й. Фанты и др. С 1925 преподавал в Высшем тех. ин-те в Брно (с 1948 был его ректором). Чл. объед. «*Левый фронт*» (1929), председатель Союза социалистич. арх-ров. Участвовал в выставках объед. «*Умелецка беседа*» и «*Артель*». За свои прогрессивные общественные взгляды в конце 1930-х гг. подвергался гонениям, во время 2-й мировой войны был заключён в концлагерь. Работы —назв. в ст. *Брно* и *Оломоуц*, а также: адм. здание (1924—25), пром. школа

(1919—27) и жилые дома (1924—25) в Млада-Болеславе, мост в Кралупи (совм. с инж. Й. Фарским, 1923—27), Обл. нац. комитет в Чески-Броде (1950); проекты т. н. социологич. фрагмента жилища (1933—40), застройки центра р-на Бельски-Лес в Остраве (1953), генпланы стр-ва г. Нова-Дубница (Словакия; 1951—55) и агломерации Нова-Дубница — Тренчанске-Теплице — Дубница-над-Вагом (1952—53); проекты оформления выставок совр. культуры Чехословакии в Брно (1928), стр-ва и жилой арх-ры в Брно (1933) и Праге (1934), Славянской с.-х. выставки в Праге (1947—48), выставки к 1-й спартакиаде в Праге (1955).

Лит.: Svrček J. B., Národní umělec J. Kroha, Praha, 1960; Výstava celoživotního díla národního umělce J. Krohy. [Katalog], Brno, 1964.

Й. Крога. Промышленная школа в Млада-Болеславе. 1919—27.

КУ́БА (Kuba), Людвик (16. IV. 1863, Подебради — 30. XI. 1956, Прага) — живописец, музыкант, писатель и этнограф. Уч. в Праге в частной школе К. Либшера и АХ (1890—92) у М. Пирнера, в академии Жюлиана в Париже (1893—95) и в школе А. Ажбе (см. *Словения*) в Мюнхене (1895—1904). Во время путешествий по Югославии и Германии собирал слав. песни, выполнял зарисовки народных типов и костюмов. Преподавал в АХ в Праге (с 1945). Произв.: «Пионы» (1902), «Читатель», «Среди роз» (1906), «Автопортрет с трубкой» (1914), «Молотилка» (1948) — все в Нац. гал., Прага; «Цветы» (ГМИИ), «Мотив из Южной Чехии» (1899), «На балконе в Смихове» (1913), портреты Г. Шоратовиц (1922) и М. Бобковой (1923), «Автопортрет с палитрой» (1940), «Автопортрет с трубкой» (1952).

Л. Куба. «Среди роз». 1906. Национальная галерея. Прага.

Соч.: Zaschlá paleta, Praha, 1955.

Лит.: Kovárna F., L. Kuba, Praha, 1935; Štech V. V., L. Kuba, Praha, 1949; Míčko M., Národní umělec L. Kuba, Praha, 1950; Rouček R., Akvarely a kresby L. Kuby, «Hollar», 1953, № 15; Malířské dílo Ludvíka Kuby. Katalog..., (úvod — J. Kotalík), Brno, 1954.

КУ́БИШТА (Kubišta), Богумил (21. VIII. 1884, Влчковице, близ Градец-Кралове — 27. XI. 1918, Прага) — живописец, график и теоретик иск-ва. Уч. в Праге в Художественно-пром. школе (1902—04) и АХ (1904) у В. Буковаца (см. *Хорватия*). В 1906—07 жил в Италии, где посещал Королевскую академию изящных иск-в во Флоренции, в 1909—10 — в Париже. Чл. объед. *«Осма»* (1907 — 08), *«Группа художников»*. Эволюционировал от постимпрессионизма, экспрессионизма и кубизма к футуризму (с 1912). Произв.: «Тройной портрет» (1907), «Интерьер» (1908), «Урожай» (1910), «Весна» и «Пьеро» (оба — 1911), «Св. Себастьян» и «Натюрморт с черепом» (оба — 1912) — все в Нац. гал., Прага; «Завод в Бранике» и «Кафе» (оба — 1910), «Мотив Старой Праги» (1911), «Воскрешение Лазаря» (1911—12), «Стеклянный натюрморт» (1913), «Повешенный» (1915), «Истрийский пейзаж» (1917); рис. тушью (пейзажи, портреты) — в Нац. гал., Прага, и др. собр.

Б. Кубишта. «Натюрморт с черепом». 1912. Национальная галерея. Прага.

Лит.: Kubišta F., B. Kubišta, Brno, 1940; B. Kubišta (Katalog výstavy), Praha, 1960; Hlaváček L., Životní drama B. Kubišty, Praha, 1968; Sedlář J., B. Kubišta, Brat., 1976.

КУ́ПЕЦКИ, Купецкий (Kupecký, Kupezký), Ян [1667, Пезинок, близ Братиславы, или Прага(?) — 16. VII. 1740, Нюрнберг] — живописец-портретист. Представитель барокко. Покинул родину из-за религ. преследований. С 1687 работал в Венеции и Риме, где изучал работы И. К. Лота, Б. Строцци, В. Гисланди (см. *Италия*), рим., неаполитанских и болонских мастеров. В 1707—23 жил в Вене, с 1723 — в Нюрнберге. В 1712 посетил Карлови-Вари, где выполнил портрет Петра I, а также Лейпциг и Дрезден, в 1716 — Прагу. В последние годы жизни работал совм. с помощниками (М. Хендлем, Г. Мюллером и др.). Произв.: портреты М. Крейсингера (1700 и ок. 1730) и К. Бруни (1709), автопортрет (1711) — все в Нац. гал., Прага; автопортрет (до 1707, Гал. Уффици, Флоренция), автопортрет (1709, Австр. гал., Вена), портрет Петра I (1712, М. герцога Ульриха, Брауншвейг), портрет г-жи Шрейфогель (1716, Гал. Пражского Града), «Портрет семьи художника» (ок. 1718, М. изобразит. иск-в, Будапешт), «Автопортрет с сыном» (1728—1729).

Лит.: Füessli J. K., Život J. Kupeckého, Praha, 1925; Šafařík E., J. Kupezký, Praha, 1928; Dvořák F., J. Kupecký, Brat., 1955; Šafařík E. A., Tři podoby M. Kreissingera od J. Kupeckého, «Umění», 1962, roč. 10, № 2.

КУ́ПКА (Kupka), Франтишек (псевд. Поль Ренья р, Paul Regnard; 23. IX. 1871, Опочно — 21. VI. 1957, Пюто, близ Парижа) — живописец и график. Эволюционировал от пленэрной живописи и «стиля модерн» к абстракционизму (с 1911—12). Один из гл. представителей орфизма (см. *Франция*). Уч. в АХ в Праге (1881—91) и Вене (1891—92), в Школе изящных искусств и академии Жюлиана в Париже (1895). С 1895 жил во Франции. В конце 1890-х — начале 1900-х гг. выполнял рис. для французских сатирич. журналов («Кокорико», «Смех», «Новое время» и др.). С 1919 — проф. АХ в Праге (руководитель учеников пражской АХ в Париже). Произв.: циклы сатирич.

рис.—«Мир» (тушь, 1902), «Деньги» (тушь, цв. кар., 1902), «Проституция» (тушь, уголь, акв., 1904); илл. к «Лисистрате» Аристофана (оф. с акватинтой, 1906), басням С. Малларме (оф., 1907), «Прометею» Эсхила (оф. с акватинтой, 1911); циклы рис. «Двухцветная фуга» (1911—12, М. совр. иск-ва, Нью-Йорк) и «Абстракция» (1947, частн. собр., Париж) — оба гуашь; автопортрет (1905), «Булонский лес» (1906—08), «Автопортрет с женой» (1908), «Космическая весна» (1911—20), «Цветные планы» («Зимнее воспоминание»; 1920—23), «Синтез» (1927—29) — все в Нац. гал., Прага; «Первый шаг» (1909), «Красные и синие круги» (1911—12) — оба в М. совр. иск-ва, Нью-Йорк; циклы картин «Двуцветная фуга» (1911—12), «Вертикальные и диагональные плоскости» (1913—23), «Чары» (1913—24, 1934—1935), «Сталь» (1927—29) — все в Нац. гал., Прага; «Вертикальные планы» (1910—13) и «Оживлённые линии» (1919—34) — оба в Нац. гал., Прага, и М. совр. иск-ва, Париж; «Композиция» (1947—50, частн. собр., Париж).

Соч.: Tvoření v umění vytvarném, Praha, 1923.
Лит.: Frank Kupka. (Catalogue), P., 1958; F. Kupka. Katalog výstavy (úvod — J. Kotalík, B. Dorival, L. Vachtová), Praha, 1968; Vachtová L., F. Kupka, Praha, 1968.

ЛА́ДА (Lada), Йозеф (17. XII. 1887, Грусице — 14. XII. 1957, Прага) — график, живописец, театр. художник, писатель. Представитель нац.-демократич. направления в чеш. иск-ве 1-й пол. 20 в. Обращался к трад. нар. иск-ва. Уч. в Художеств.-пром. школе в Праге (1906—07) у Э. Дите и А. Хофбауэра. В 1900—10-х гг. выполнял сатирич. рис. для ж. «Май», «Юмористич. листы», «Шибеничек», «Чешское слово», «Весёлая Прага», «Сборник молодёжи», «Карикатура» и др. Чл. *Общества художников «Манес»* (с 1926), объед. «*Голлар*». Произв.: илл. к «Сказке о Гонзике и златовласой Изоле» Я. Гавличека (1906), к собственным книгам — «Моя азбука» (1911), «Каламайка» (1913), «Весёлое естествознание Лады» (1917), «Стишки Эрбена и народные» (1920), «Хроника моей жизни» (1942), к «Похождениям бравого солдата Швейка» Я. Гашека (обложка — 1922; 540 рис., изд. в 1923—25 в качестве приложения к ж. «Чешское слово»; первое книжное изд.— 1926), к «Басням» Эзопа (1931) и кн. Й. Магена «Что рассказала мне лиса» (1947); подцвеченные рис.— «Танцы в трактире» (изд. в 1929), «Водяной» (1937), «Детские игры осенью» (1937), «Рождество» (1938), «Чешская деревня» (1942) — все в Нац. гал., Прага; «Детские игры летом» (1937, Гал. изобразит. иск-ва, Оломоуц), «Ночной сторож» (1942), «Перед бурей» (1948), «Весна» (1954) — оба гуашь; оформление спектаклей — «Волынщик из Страконице» Й. К. Тыла (1930, Нац. театр, Прага), «Проданная невеста» Б. Сметаны (1936, Театр В. Буриана, Прага).

Соч.: Kronika mého života, Praha, 1954; Vzpomínky z dětství, 2 vyd., Praha, 1957.
Лит.: Георгиевская Е. Б., Й. Лада, «Искусство», 1958, № 4, с. 54—57; Й. Лада. Книга о художнике, Л., 1971; Pečírka J., Národní umělec J. Lada, Praha, 1955; Novotný J. A., Vrána J., Ladova ilustrace, Praha, 1957; J. Lada. 1887—1957. Výběr z malířského díla. Katalog výstavy, Praha, 1977.

ЛА́УДА (Lauda), Ян (4. IV. 1896, Прага — 11. III. 1959, там же) — скульптор. Уч. в Праге в мастерской С. *Сухарды* (1911), в Художеств.-пром. школе (1913—14) и АХ (1917—22) у Я. *Штурсы*. Посетил Германию (1922) и Италию (1923). Преподавал в Художеств.-пром. школе (с 1937) и АХ (с 1946) в Праге. Чл. *Общества художников «Манес»* (с 1929). Произв.: «Нищая» (бр., 1922), «Мойщица» (обожжённая глина, 1923), «Гончар» (1923), «Голова старика» (1925), «Ева» (1927), «Голова девушки» (гипс, 1927), рельеф «Добыча угля» (бр. модель, 1938—40), портреты Й. Гочара (1926), В. И. Ленина (бр., 1945), З. Неедлы (бр., 1952) — все в Нац. гал., Прага; «Падение Чехословакии» (рельеф для чеш. павильона на Всемирной выставке в Нью-Йорке; совм. с Я. Баухом, обожжённая глина, 1939, Кливлендский м. иск-в).

Лит.: Tomeš J., J. Lauda, Praha, 1952.

ЛИ́ДИЦКИ, Лидицкий (Lidický), Карел (17. VI. 1900, Глинско — 21. V. 1976) — скульптор. Испытал влияние О. Родена, А. Майоля, Ш. Деспьо (все — см. *Франция*). Уч. в Спец. школе скульпторов и каменщиков в Горжице (1922—25) и АХ в Праге (1925—31) у О. *Шпаниеля*. Посетил Италию (1923) и Францию (1929, 1931). Преподавал в Высшем чеш. тех. ин-те (с 1945) и АХ (с 1965) в Праге. Чл. объед. «*Умелецка беседа*» (с 1936). Произв.: пам. Яну Гусу во дворе Карлова ун-та в Праге (1950—55); портреты живописца Шмидры (1930), Я. Блажковой (1936), Г. Йелинека (1942—43), А. Шимотовой (1953), В. Ванчуры (1959), «Блудный сын» (1937), «Девушка» (1943), «Женский торс» (1945), «Стоящая женщина» (бр., 1958), «Голова» (1966) — все в Нац. гал., Прага.

Лит.: K. Lidický. Katalog výstavy, Hradec Králové, 1936; Sourek K., K. Lidický, Praha, 1947; Šindelář D., K. Lidický. [Album], Praha, 1958; Šmíd J., Jubileum sochaře, «Vytvarná práce», 1970; Rataj J., K. Lidický, Praha, 1977.

ЛУРА́ГО (Lurago) — семья итальянских архитекторов эпохи барокко, работавших в Ч.: 1) Карло (14. X. 1615, Пеллио — 12. X. 1684, Пассау). Работал в Праге с 1638, а также в Польше, Австрии и Баварии. Работы — назв. в ст. *Градец-Кралове*, *Прага*, а также: перестройка укреплений р-нов Нове-Место и Вышеград в Праге (1649—59), костёл св. Игнатия в Хомутове (1663—68), замок Хумпрехт близ Соботки (1667—69). 2) Франческо Ансельмо (1634, Пеллио — похоронен 30. V. 1693, Прага). Брат Карло Л. Работал в Праге с 1665. Работы — назв. в ст. *Прага*, а также: францисканский монастырь в Гаеке (ок. 1666), костёл св. Вацлава в р-не Мала-Страна в Праге (с 1680). 3) Ансельмо Мартино (крещён 9. I. 1701, Комо — 29. XI. 1765, Прага). Уч. в Праге у своего дяди Дж. А. Лураго, Ф. Каньки и Б. Скотти. С 1752 был корол. арх. В 1753—65 руководил перестройкой Пражского Града. Работы — назв. в ст. *Прага*, а также: интерьер капеллы замка в Горжине (проект 1742), костёл св. Вацлава в Високе близ Мельника (1752—53).

Лит.: Duras A., Die Architektenfamilie Lurago, Prag, 1933; Urešová L., Nové poznatky k činnosti stavitele Carla Lurago, в сб.: Umění věků, Praha, 1956.

МА́КОВСКИ, Маковский (Makovský), Винценц (3. VI. 1900, Нове-Место — 28. XII. 1966, Брно)—скульптор и дизайнер. Уч. в АХ в Праге (1919—26) у Я. Обровского, Б. *Кафки* и Я. *Штурсы*. Работал в Париже в мастерской Э. А. Бурделя (см. *Франция*). Чл. *Общества художников «Манес»* (с 1930) и *«Группы художников»* (Брно). Преподавал в Высшем тех. ин-те в Брно (1947—52) и в АХ в Праге (с 1952). В годы 2-й мировой войны примыкал к антифашистскому объед. чеш. интеллигенции. Произв.: скульпт. декор

В. Маковски. «Партизан». Эскиз памятника Советской Армии в Готвальдове. Бронза. 1946—47. Национальная галерея. Прага.

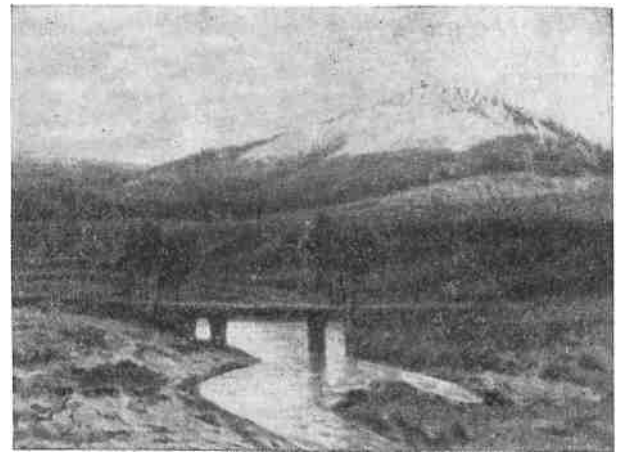
Нац. театра в Брно (1938), статуя «Промышленность» для б. здания банка в Праге (1930-е гг.), фонтан в г. Мельник (1937), портретные бюсты В. Немцовой (1939) и К. Гавличека-Боровского (1940, установлены во дворе Новой ратуши в Брно), портретный бюст Л. Чеха (установлен в Нове-Место); «Голова» (1929), «Торс» (1924, 1931), «Партизан» (эскиз пам. Сов. Армии в Готвальдове; 1946—47), «Победа» (эскиз пам. Освобождения в Брно; 1947) — все бр., Нац. гал., Прага; медаль для Всемирной выставки в Нью-Йорке (1939), эскизы керамических ваз, тарелок, кофейных сервизов.

Лит: Svrček J. B., V. Makovský, Brno, 1933; Šindelář D., Národní umělec V. Makovský, Praha, 1963.

МА́НЕС (Mánes) — семья художников: 1) Антонин (3. XI. 1784, Прага — 23. VII. 1843, там же) — живописец-пейзажист. Создатель чеш. нац. школы пейзажной живописи 19 в. Эволюционировал от классицизма к романтизму. Уч. в АХ в Праге (с 1803) у К. Постля. Преподавал там же (с 1836). Произв.: «Пейзаж с Бельведером» (1816), «Вид на Бубенеч» (ок. 1825), «Пейзаж с руинами», «Пейзаж в бурю» (1834); эскизы —«Град Окорж» (1827), «Большая липа» (1829), «Карлштейн» и др., рис. и акв.— «Лесной пейзаж», «Вид на Градчаны с острова Штванице» — в Нац. гал., Прага; «Вид на Град с восточной стороны» (Музей Гл. г. Праги). 2) Йозеф (12. V. 1820, Прага — 9. XII. 1871, там же) — живописец и график. Сын Антонина М. Представитель романтизма. Глава нац.-демократич. направления в чеш. живописи 2-й пол. 19 в. В начале творчества испытал влияние назарейцев (см. *Германия*). Уч. в АХ в Праге (1835—44) у Ф. Ткадлика, В. Манеса и К. Рубена, в Мюнхене (1844—46). Путешествовал по Чехии, Словакии, Германии и Польше, зарисовывая нар. типы и костюмы. Посетил Россию (1867) и Италию (1870). Произв.: «Костёл в Гмюндене» (1842), портрет К. Манеса (1847), «Деревенский костёл» (1851), «Летом» (1855), «Лабский пейзаж» (1863), «Ржипский край» (1865—66), «Швея», «Натюрморт» (пастель), декор. росписи храма в р-не Карлин в Праге (1863), илл. к «Краледворской рукописи» (1857—59) и к нар. песням (с 1865), портретные акв. «В. Чудова», «М. Куринцова», «Й. Дворжинова», эскизы поздравлений, книжных обложек (в т. ч. обложка книги «Словацкие легенды» Б. Немцовой, 1857) — в Нац. гал., Прага; роспись циферблата часов Староместской ратуши в Праге с аллегориями месяцев (1865—66, Музей Гл. г. Праги). 3) Квидо (17. VII. 1828, Прага — 5. VIII. 1880, там же) — живописец. Сын Антонина М. Уч. в АХ в Праге (1838—51) у Ф. Ткадлика и К. Рубена и в Дюссельдорфе (1870—71) у Б. Вотье. Испытал влияние дюссельдорфской школы (см. *Германия*). Произв.: «Народное гуляние в день св. Яна» (литогр., 1853), «Конюшня в 30-летнюю войну» (1850), «Героическая оборона пражских студентов против шведов» (1854), «Студент» (нач. 1850-х гг.), «Деревенский дворик» (1855), «Ювелир» (1861), «Первый раз в школу» (1873)— все в Нац. гал., Прага; илл. к «Дон-Кихоту» М. Сервантеса (1865).

Лит.: Гривнина А. С., Манес, Л.— М., 1960; Й. Манес и традиция чешского искусства. Каталог выставки, Прага, 1973; Matějček A., Mánesové, Praha, 1949; Kramář V., A. Mánes. (Kresby a olejové náčrty A. Mánesa). [Katalog výstavy], Praha, 1943; Reitharová E., A. Mánes, Praha, 1967; Dílo J. Mánesa, v. 1—4, Praha, 1920—40; Loriš J., Mánesovy podobizny, [Praha], 1954; Lamač M., J. Mánes, 2 vyd., Praha, 1971; J. Mánes. 1820—1871. Katalog jubilejní výstavy..., Praha, 1972; Sedlář J., J. Mánes, Brat., 1977; Loriš J., Quido Mánes, Praha, 1937.

МА́РЖАК (Mařák), Юлиус (29.III.1832, Литомышль— 8. X. 1899, Прага) — живописец-пейзажист и педагог. Уч. в АХ в Праге (1852—53) и Мюнхене (1853—55). В 1860—70-х гг. работал в Вене. Выполнял илл. для ж. «Кветы» и «Светозар». С 1887 — проф. АХ в Праге. Эволюционировал от романтизма к реализму. Ученики: А. *Славичек*, Ф. Каван, О. Лебеда и др. Произв.: серия историч. пейзажей Чехии для Нац. театра в Праге («Ржип», «Бланик», «Вышеград» — все 1881, ныне в Нац. гал., Прага); «Утро в лесу», «Деревня в долине», «Скала в лесу», «В глубине леса» — все в Нац. гал., Прага.



Ю. Маржак. «Бланик». 1881. Национальная галерея. Прага.

Лит.: Šuman V., J. Mařák a jeho škola, Praha, 1929; Loriš J., J. Mařák, Praha, 1955; Hlaváček L., Krajinářské studie J. Mařáka, «Výtvarná práce», 1959, roč. 7, № 3.

МУ́ЗИКА (Muzika), Франтишек (26. VI. 1900, Прага — 1. XI. 1974, там же) — живописец, график, театральный художник, книговед. Обращался к приёмам сюрреализма, неоклассицизма и неоромантизма. Уч. в АХ в Праге (1918—24) у Я. Обровского и Я. *Штурсы* и в Париже (1925—26). Преподавал в Художеств.-пром. школе в Праге (с 1945). Чл. объед. «*Деветсил*» (с 1921), *Общество художников* «*Манес*» (с 1923). Произв.: «Три сестры» (1922), «Семья» (1924), «Натюрморт с раковиной на столе» (1927), «Пейзаж» (1935), «Борьба» (1937), «Бабье лето» (1940), «Сон» (1943), «Реквием» (1943), серия картин «Из Чешского рая» (1943), «Дерево с окном. XIII» (1952), «Большая дуга» (1965) — все в Нац. гал., Прага; «Цтирад и Шарка» (1922) и «Театр» (1944) — оба в Южночеш. гал., Глубока-над-Влтавой; «Фигура с интерьером» (1932, Гал. изобразит. иск-ва, Острава).

Соч.: Krásné písmo ve vývoji latinky, sv. 1—2, Praha, 1958.

Лит.: Pečírka J., F. Muzika, Praha, 1947; Šmejkal F., F. Muzika, Praha, 1966; F. Muzika. Scénická tvorba. Katalog výstavy, Praha, 1976; F. Muzika. Knižní tvorba. Katalog výstavy, Praha, 1977.

МУ́ХА (Mucha), Альфонс (24. VII. 1860, Иванчице — 24. VII. 1939, Прага) — график, живописец, мастер декор.-прикл. иск-ва. Эволюционировал от академизма к «стилю модерн», явился одним из его создателей. В качестве живописца работал в Вене в фирме театр. декораций Каутского-Бриоски-Бургхардта (1880). В 1881—85 был придворным худож. графа Куэна, выполнил декор. оформление столовой в его замке в Грушовани (Моравия). Уч. в АХ в Мюнхене (1885—87) и академии Жюлиана (1887) в Париже. С 1888 жил в Париже. В 1904—10 неоднократно посещал США, где работал как живописец и педагог. С 1910 жил в Праге. Произв.: афиши для спектаклей Театра Сары Бернар в Париже («Жисмонда», 1894; «Дама с камелиями» А. Дюма-сына, 1896; «Лоренцаччо» А. де Мюссе, 1896; «Медея», 1898); декор. графич. серии (акв., тушь, перо) — «Времена года» (1896), «Цветы» (1897), «Месяцы» (1899), «Звёзды»

(1902); илл. к книгам — «Ильзе, принцесса Трипольская» Р. де Флера (1897), «Бог-отец» (1899); декор. росписи павильона Боснии и Герцеговины на Всемирной выставке в Париже (1900) и Дома собраний в Праге (1910); альбом проектов декор. изделий «Декоративные документы» (рис., 1901); цикл картин «Славянская эпопея» (1910); эскизы ювелирных изделий (в т. ч. браслет, перстень и брошь для Сары Бернар), календарей, театр. программ, первых чехослов. почтовых марок и банкнот.

Лит.: Mucha J., A. Mucha, the master of art nouveau, Praha, 1966; его же, Kankán se svatozáří, Praha, 1969.

МЫСЛЬБЕК (Myslbek) — семья художников: 1) Йозеф Вацлав (20. VI. 1848, Прага — 2. VI. 1922, там же) — скульптор. Основоположник чеш. скульпт. школы нач. 20 в. Представитель «поколения Нац. театра». Уч. в Праге в мастерских Т. Сейдана (1864—66) и В. Леви (1867—70), в АХ (1868—72) у Т. Тренквальда. Преподавал в Художеств.-пром. школе (с 1885) и АХ (1896—1919) в Праге. Посетил Германию (1872—73) и Францию (1878). Эволюционировал от романтизма к реализму и неоклассицизму. Испытал влияние О.Родена (см. *Франция*). Произв. — назв. в ст. *Прага* и *Табор*, а также: декор. скульптура портала Нац. театра в Праге («Драма» и «Опера», 1871—72), надгробие В. Швагровского (1878—79, Музей Гл. г. Праги), статуи для здания Парламента в Вене (нач. 1880-х гг.; «Преданность», «Постоянство», «Бережливость» и др.), статуи для моста Ф.Палацкого в Праге (1881—97; «Либуша», «Пршемысл», «Лумир» и др.), «Распятие» (1877—90; бр. отливка — в ц. Сакре-Кёр, Париж), портретная статуя кардинала Шварценберга (бр., 1891—95, собор св. Вита, Прага; гипсовая отливка — в Нац. гал., Прага), серия аллегорич. статуй — «Музыка» (1892—1912, Нац. театр и Нац. гал., Прага), пам. Ф. Л. Ригеру в р-не Краловске-Винограды в Праге (1903—14), проекты пам. Й. Манесу и Б. Сметане (Нац. гал., Прага); портретные бюсты Б. Сметаны, Й. Й. Колара (1894) и др. — в фойе Нац. театра, Прага; портрет Й. Главки (бр., 1901), автопортрет (бр., 1902—03) — в Нац. гал., Прага. 2) Карел (псевд. Франтишек Вов, František Voves; 24. VII. 1874, Прага — 21. VIII. 1915, на пути в Краков) — живописец и график. Сын Йозефа Вацлава М. Представитель социально-критич. направления в чеш.

К. Мысльбек. «Несчастный случай на стройке». 1909. Национальная галерея. Прага.

иск-ве нач. 20 в. Уч. в Праге у М. Пирнера и в АХ (1896—99) у В. Гинайса. Посетил Испанию, Францию и Италию (1903). Произв.: «Слепые», «Переселенцы», «Несчастье», «Чёрный Пьерро» (1907), «Отдых» — все в Нац. гал., Прага; офорты — «Отдыхающие рыбаки», «Голова Пьерро», «Дом перед бурей», «В театре».

Лит.: J. V. Myslbek, Praha, 1954; Mašín J., J. V. Myslbek, Praha, 1956; J. V. Myslbek. Korespondence, Praha, 1960; Procházka V., Die Musik, Praha, 1961; Wagner J., J. V. Myslbek, Praha, 1966; K. Myslbek. Katalog souborné výstavy (úvod J. V. Klíma), Praha, 1925; Pilař Z., K. Myslbek, Praha, 1954; Dvořáková Ž., J. Myslbek, Praha, 1979.

НАВРАТИЛ, Навратиль (Navrátil, Nawratil, Nevrátil), Йозеф Матей (17. II. 1798, Слани, близ Кладно — 21. IV. 1865, Прага) — живописец. Представитель романтизма. Испытал воздействие В. В. *Рейнера* и Н. Грунда. Уч. в АХ в Праге (1819—23) у Й. Берглера. Посетил Германию, Бельгию, Австрию, Швейцарию и Францию. Произв.: росписи (гуашь) на героич. темы нар. эпоса в замке в Либехове близ Мельника (1838—1843), декор. росписи замков в Кленове (1840), Йирни (в «Альпийском» зале, б-ке и беседке; 1845—47, 1857) и Плошковице (1853—54), в здании Новой мукомольни (1847—50) и доме Вавры (1847) — в Праге; «Водопад в деревне», «Мать с ребёнком», серия картин «Охота на лисицу», вывеска для магазина Хлумецкого в Праге (конец 1850-х гг.) — все в Нац. гал., Прага; «Молочница на улице» (Гор. м., Пльзень), «Сцена в стиле рококо» (Гал. Пражского Града), «Танцовщицы» и «Сельди на тарелке» (Художеств.-историч. м., Вена).

Й. Навратил. «Хижина».

Лит.: Pečírka J., J. Navrátil, [Album], Praha, 1940; Štech V. V., Slánský B., J. Navrátil — Jirny, Praha, 1958; Macková O., Masaryková A., J. Navrátil. Katalog, Praha, 1965; Macková O., Nové poznatky o obrazech J. Navrátila, «Umění», 1966, roč. 14, № 3.

ПАРЛЕРЖ, Парлер (чеш. Parléř, нем. Parler), — семья архитекторов и скульпторов, работавших в Германии и Ч.: 1) Петр, Петер (1332/33, Кёльн или Швебиш-Гмюнд—13. VII. 1399, Прага) — архитектор и скульптор. Создатель чеш. художеств. школы эпохи готики. Уч. в нач. 1350-х гг. у отца Г. Парлера на стр-ве ц. Хейлигенкрёйцкирхе в Швебиш-Гмюнде (Вюртемберг, ныне ФРГ). Работал в Кёльне, с 1356—в Праге. Возглавлял арх. и скульптурную мастерскую при соборе св. Вита в Праге. Работы — назв. в ст. *Прага* и *Кутна-Гора*, а также: хор храма св. Бартоломея в Колине (1360—78), капелла «Всех святых» в Пражском Граде (1370—87; сгорела в 1541). 2) Йиндржих (Генрих фон Гмюнд, Heinrich von Gmünd). Сын или младший

брат Петра П. Работал в Праге (1370-е гг.) и Брно (1381—87). Работы — назв. в ст. *Прага*.

Лит.: Swoboda K. M., Peter Parler, [3 Aufl.], W., 1942; Bachmann E., Peter Parler, Kitzingen/Main, [1952].

К. Покорни. «Земля». Бронза. 1925. Национальная галерея. Прага.

ПО́КОРНИ, Покорный (Pokorný), Карел (18. I. 1891, Павловице, близ Зноймо — 14.II.1962, Прага) — скульптор. В 1920—1930-х гг.— представитель т. н. социального искусства. Уч. в Праге в Художеств.-пром. школе (1911—14) у Й. Драгонёвского и в АХ (1914—17) у Й. В. *Мыслбека*. Преподавал в Высшем чеш. тех. ин-те (с 1936) и АХ (1945—62) в Праге. Чл. *Общества художников* «*Манес*» (с 1920). Произв.— назв. в ст. *Прага*, а также: «Очередь за хлебом» (рельеф, 1916), «Земля» (1925), «Острава» (1936), эскиз пам. Б. Немцовой в Праге (1946) — все бр., Нац. гал., Прага; пам. погибшим шахтёрам в Лази (1925) и Осеке (1936—38), монумент «Братание» в г. Ческа-Тршебова (1947—50), пам. А. Ирасеку в Праге (1952).

Лит.: Колпинский Ю. Д., К. Покорны, М., 1961; Novotný V., K. Pokorný, Praha, 1956; Národní umělec K. Pokorný. Katalog výstavy (úvod—K. Kolumek), Praha, 1971.

ПРЕ́ЙСЛЕР (Preisler), Ян (18. II. 1872, Поповице, близ Бероуна — 27. IV. 1918, Прага) — живописец и график. Представитель символизма. Уч. в Художеств.-пром. школе в Праге (1887—95) у Ф. Женишека. В 1902—13 посетил Италию, Францию, Бельгию и Нидерланды. Преподавал в Художеств.-пром. школе (1908—1912) и АХ (с 1913) в Праге. Чл. *Общества художников* «*Манес*» (с 1898). Произв. — назв. в ст. *Градец-Кралове*, а также: росписи потолка костёла в Пршештице (1898), настенные росписи чехослов. павильона на Всемирной выставке в Париже (1899—1900) и отеля «Гранд» в Градец-Кралове (1903—04), мозаики в здании б. Земского банка в Праге (1909—10); станковые композиции — «Весна» (1900), «Картина из большого цикла» (1901—02), «Сказка» (1902), «Чёрное озеро» (1904), «Влюблённые» (1905), «Девушки в лесу» («Весна»; 1906), «Адам и Ева» (1908), «Зелёный пейзаж» (1908) — все в Нац. гал., Прага.

Лит.: Žákavec F., J. Preisler, Praha, 1921; Matějček A., J. Preisler, Praha, 1950; Kotalík J., J. Preisler, Praha, 1968.

ПУ́РКИНЕ (Purkyně), Карел (11. III. 1834, Бреславль, ныне Вроцлав, Польша — 5. IV. 1868, Прага) — живописец и художеств. критик. Представитель демократич. реализма. Уч. во Вроцлаве у Г. Кёнига, в АХ в Праге (с 1851), в школе И. Б. Берделле в Мюнхене (1854—55) и мастерской Т. Кутюра в Париже (1856). В 1860-х гг. писал критич. статьи для ж. «Час», «Политик», «Цветы», выступая против академизма. Изучал произв. П. П. Рубенса (см. *Бельгия*), Рембрандта (см. *Нидерланды*), Д. Веласкеса (см. *Испания*). Испытал влияние Г. Курбе (см. *Франция*) и А. Монтичелли. Произв.: «Натюрморт с кувшином» (1851), «Дети, разглядывающие картинки» (1853), «Булонский лес» и «В долине» (оба — 1857), автопортрет (1855 и 1868), «Автопортрет с палитрой и кистью» (1856), «Натюрморт с луком» (1861), «Портрет кузнеца Йеха» («Кузнец-политик»; 1860), «Портрет семьи Салатнаи» (1858), «Портрет семьи Ворличека» (1859—60), портрет Э. Бубеничковой (1865), «Портрет детей художника» (1867—68); илл. к «Дон-Кихоту» М. Сервантеса (1868, совм. с К. *Манесом*) и «Вильгельму Мейстеру» И. В. Гёте (1868).

Лит.: Эренбург И., К. Пуркине. [Альбом], М., 1960; Jiřík F. X., K. Purkyně, Praha, 1919; Volavka V., K. Purkyně, 2 vyd., Praha, 1962; Pokorná-Purkyňová R., Život tří generací. Vzpomínky na velké Purkyně, Praha, 1944; Macková O., K. Purkyně. Katalog, Praha, 1962.

РА́БАС (Rabas), Вацлав (13. XI. 1885, Крушовице — 26. X. 1954, Прага) — живописец. Один из гл. представителей нац. школы реалистич. пейзажной живописи. Продолжал традиции А. *Славичека*. Испытал влияние П. Сезанна и А. Дерена (оба — см. *Франция*). Уч. в АХ в Праге (1906—09, 1911—13) у Б. Роубалика, В. Буковаца (см. *Хорватия*), Г. Швайгера и М. *Швабинского*. Посетил Париж (1913) и Италию (1924). Чл. объед. «*Умелецка беседа*» (с 1910; в 1923—35 — его председатель, с 1936 — староста). Один из основателей объед. «*Голлар*». Произв.: «Сеятельница» (сухая игла, 1914), «1915-й год» (1916—24, Музей Гл. г. Праги); «Уборка картофеля в Крушовице» (1918), «Третьим классом из Кладно» (1923) — оба в Западночеш. гал., Пльзень; «Крушовице I» (1919—20), «Весна» (1921), «Сельский натюрморт» (1928), «Весенний пейзаж» (1930), «Земля» (1934), «Воскресение Христа» (1942), «Таяние I» (1947), цикл картин «Песнь мира» (1950), «Сентябрь» (1953) — все в Нац. гал., Прага; «Со смены» (1923) и цикл картин «Хлеб» (8 триптихов; 1939) — все в Гал. изобразит. иск-ва, Хеб; «Чешское средогорье» (1927, Гал. изобразит. иск-ва, Литомержице); занавес для Об-ва любителей театра в Железни-Броде (совм. с В. *Радой*; Музей, Железни-Брод); «Сеятельница» (1920), «Земля и небо», «Поле и облака» (1933).

Соч.: Malířovo vyznání, Praha, 1940; Cestou. Stati a zápisy, Praha, 1958.

Лит.: Sourek K., Dílo V. Rabase. 1908—1941, Praha, 1942; Salcman M., V. Rabas, národní umělec, Praha, 1948; Glazarová J., V. Rabas. Lidé a věci domova, Praha, 1954; Kotalík J., V. Rabas, Praha, 1961.

РА́ДА (Rada), Властимил (5. IV. 1895, Ческе-Будеёвице — 22. XII. 1962, Прага) — живописец и график. Уч. в АХ в Праге (1912—20) у М. *Швабинского*, Я. *Прейслера* и Я. *Штурсы*. Посетил Францию, Италию, Бельгию. Преподавал в АХ в Праге (с 1945). Чл. объед. «*Умелецка беседа*» (с 1913) и *Общество художников* «*Манес*» (с 1915). Произв.: «Портрет старого крестьянина» (1912, частн. собр.); «Путник» (1915), «Тяжёлый труд» (1921), «Пейзаж с Дон-Кихотом» (1921), «Пейзаж с ручьём» (1926), «Осень» (1927), «Избы» (1932), «Зима в предгорьях Крконоше» (1938), «Похороны» (1942), «Золотой конь» (эскиз к росписи Малого фойе в Нац. театре в Праге, 1952) — все в Нац. гал., Прага; «Похороны» (1917, Среднечеш. гал., Прага), «Железнобродская зима» (1925, Моравская гал., Брно), «Сани» (1944, Гал. изобразит. иск-ва, Острава), «Городок зимой» (1960, Гал. Центр. Совета профсоюзов, Прага); илл. к «Запискам Пиквикского клуба» Ч. Диккенса (1924—25), «Мёртвым душам» Н. В. Гоголя (1931), к кн. «Против всех» (1939) и собр. соч. А. Ирасека (1949).

Соч.: O krajině a krajinářství, «Výtvarné umění», 1956, №2.

Лит.: Sourek K., Tradice realismu v díle V. Rady, Praha, 1949; Květ J., V. Rada. Malíř a ilustrátor, Praha, 1953; V. Rada. 1895—1962. Katalog výstavy, Praha, 1976.

РА́МБОУСЕК (Rambousek), Ян (24. V. 1895, Прага — 29. V. 1976, там же) — график и живописец. Один из гл. представителей чеш. т. н. социальной графики. Уч. в АХ в Праге (1914) у Я. *Прейслера* и В. Нехлебы, у М. *Швабинского* (1918—21) и в Школе изящных иск-в в Париже (1921—22). В 1923—29 преподавал в АХ в Праге (в качестве ассистента в графич. классе М. Швабинского). Один из создателей ж. «Голлар» (в 1923—28— его редактор). Произв.: «Безработный» (оф., 1918), «Моё детство» (литогр., 1919); «Поющая семья» (1930), «За супом у св. Анны» (1935), «Воспоминания о 1930-х гг.» (1962) — все ксилогр.; серии гравюр — «Дно» (ли-

тогр., 1921), «Из города света» (оф., 1922), «Блуждающий огонёк» (цв. литогр., 1923—27), «Комедианты» (ксилогр., 1928), «Брненские мотивы» (цв. литогр., 1928), «Лесорубы в Лужицких горах» (ксилогр., 1962).

Лит.: Hlaváček L., J. Rambousek. Soupis grafického díla, Praha, 1961; его же, Knižní grafika J. Rambouska, Praha, 1963; Hlušička J., J. Rambousek, Praha, 1963; J. Rambousek. Výběr z životního díla. (Katalog výstavy), Praha, 1975.

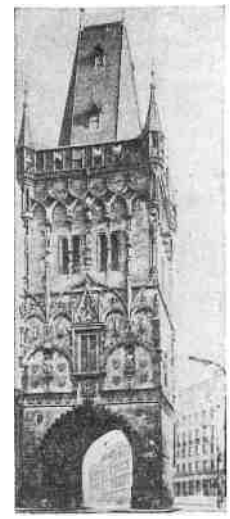
РЕ́ЙНЕР (Reiner), Вацлав Вавржинец (крещён 8. VIII. 1689, Прага — 9. X. 1743, там же) — живописец. Эволюционировал от стиля барокко к рококо. Уч. у П. *Брандля* и Я. К. Лишки, а также в мастерской А. Ф. Швайгера в Праге (с 1705). Испытал влияние С. Розы, М. Риччи (оба—см. *Италия*) и А. Фейстенбергера. Произв.— назв. в ст. *Прага* и *Ческе-Будеёвице*, а также: «Битва с турками»(1708), «Орфей со зверями» и «Пейзаж с птицами» (оба—до 1720) — все в Нац. гал., Прага; «Горный пейзаж» (после 1720, замок Козель в Пльзене); алтарные образы «Св. Бенедикт» и «Св. Бернард» (1719, костёл в Осеке); фресковые росписи в Чернинском дворце («Борьба гигантов»; 1718), в садовом павильоне Вртбовских садов в р-не Мала-Страна («Аллегория искусства»; 1721), в доминиканском костёле в р-не Старе-Место (1734), в костёле св. Катержины в р-не Ново-Место (1741) — все в Праге.

Лит.: Preiss P., V. V. Reiner — krajinář, в ж.: Časopis Národního musea, t. 126, Praha, 1957; его же, Oltářní obrazy V. V. Reinera, «Umění», 1960, v. 8, № 1; его же, V. V. Reiner, Praha, 1971.

В. В. Рейнер. «Горный пейзаж с рыбаками и пастухами». 1708. Национальная галерея. Прага.

РЕ́ЙСЕК (Rejsek), Матей [1445, Простеёв (?) — 1506, Кутна-Гора] — архитектор и скульптор эпохи поздней готики. Работал в Праге в 1469—89, с 1489 — в Кутна-Горе. Работы — назв. в ст. *Градец-Кралове*, *Прага* и *Кутна-Гора*, а также: портал дома № 458 на Староместской пл. (1496), балдахин в ц. Тынской Богоматери в

М. Рейсек. Пороховая башня в районе Старе-Место в Праге. 1475—83.



р-не Старе-Место (1493) — в Праге; дарохранительница и кафедра в костёле св. Вавржинца в Каньке близ Кутна-Горы (1502).

Лит.: Kraus B., Mistr české gotiky M. Rejsek z Prostějova, Praha, 1946; Sperling I., Rejskova sochařská výzdoba Prašné brány, «Umění», 1965, roč. 13, № 4.

РЕЙТ, Бенедикт — см. *Рид* Б.

РИД, Рейт (Ried, Rieth, Ryed, Rejt), Бенедикт (1454—1534, Лоуни)— архитектор эпохи поздней готики. Впервые упоминается в Ч. в 1489. В 1487—1511 принимал участие в перестройке Пражского Града. Был придворным арх. короля Владислава. Работы — назв. в ст. *Кутна-Гора* и *Прага*, а также: т. н. Людвиково крыло корол. дворца в Пражском Граде (1501—09), перестройка храма св. Микулаша в Лоуни (проект 1519; завершён в 1520—38, Павел из Пардубице), дворец в Блатне (1523—1530), замок в Забковице (Польша; 1523—32); участие в перестройке городских укреплений Швигова (до 1510) и Раби (окончены в 1526 или 1530); проект достройки собора св. Вита в Пражском Граде (1509—11; не осуществлён).

Лит.: Fehr G., Benedikt Ried, ein deutscher Baumeister zwischen Gotik und Renaissance in Böhmen, Münch., 1961.

СВО́ЛИНСКИ, Сволинский (Svolinský), Карел (р. 14. I. 1896, Свети-Копечек, близ Оломоуца) — график, живописец, театр. художник, мастер декор.-прикл. иск-ва. Уч. в Художеств.-пром. школе в Праге (1919—27) у Ш. Залешака, Б. *Кафки* и Ф. Киселы. Преподавал там же (1945—70). Чл. *Общества художников «Манес»*, объед. «*Голлар*» (с 1935). Произв.: графич. оформление и илл. к книгам—«Татранские образы» Д. К. Домина (кар., 1926), «Чёрные и синие птицы» Т. Дубровской (оф., 1928), «Ашик-Кериб» М. Ю. Лермонтова (кар., 1931), сб. «Чешский библиофил» (литогр., ксилогр., кар., 1931, 1932, 1937, 1938), сб. стихотворений Я. Неруды (кар., 1933, 1939, 1941), П. Безруча (кар., 1936, 1955), Я. Сейферта (литогр., 1937), «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира (литогр., 1938), «Слово о полку Игореве» (кар., 1946), «Волшебный мир» М. Майеровой (кар., 1949), «Чешские легенды» (кар., 1950), «Кентерберийские рассказы» Дж. Чосера (кар., 1953), «Сказки» Б. Немцовой (ксилография, 1963); графическое оформление книг — «Былины» (1925), «Евгений Онегин» (1926) и «Сказки» (1930) А. С. Пушкина, собрание сочинений Я. Врбы (с 1926) и А. Ирасека (с 1927), «Божественная комедия» Данте (1928—30); циклы рисунков «Растения» (изданы в 1937 и 1960) и «Италия» (изданы в 1961); эскизы почтовых марок, денежных знаков, оформление театральных программ, экслибрисов и др.

Лит.: K. Svolinský. Katalog výstavy (úvod—J. Květ), Praha, 1948; Spurný J., K. Svolinský, Praha, 1962; K. Svolinský a kniha, Praha, 1968 (Soupisy a katalogy «Památníku národního písemnictví», sv. 1).

СЕ́ДЛАЧЕК (Sedláček), Войтех (9. IX. 1892, Либчани, близ Градец-Кралове — 3. II. 1973, Прага) — живописец и график. Уч. в АХ в Праге (1911—20) у Я. *Прейслера* и М. *Швабинского*. Чл. объед. «*Умелецка беседа*» (с 1913) и «*Голлар*» (с 1919). Произв.: «Живодё-

В. Седлачек. «Жатва».

ры» (1923—24), «Бродяга» (1924), «Сбор картофеля» (1934), «В деревне» (1941), «Осень в полях» (1952), «Осень на загуменье» (1954, все — темпера) — все в Нац. гал., Прага; «Цыганка» (цв. литогр., 1916), «Садовница» (ксилогр., 1920), «Цыгане идут» (оф., 1921), «Лагерь Советской Армии» (литогр., 1945), «Работа в поле» (цв. литогр., 1971); илл. к книгам «Гостишов» Я. Гербена (изд. в 1939 и 1949) и «Год в деревне» братьев Мрштиков (изд. в 1940 и 1949).

Соч.: Moje krajina, «Život», 1941—42; K mé krajinářské práci, «Výtvarné umění», 1956, roč. 6, № 2, c. 72—73.

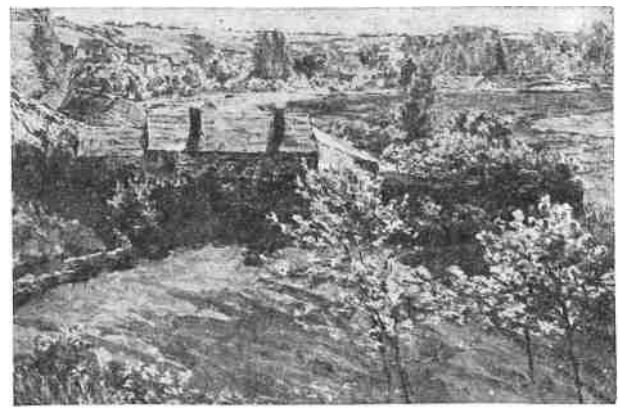
Лит.: Štech V. V., V. Sedláček, Praha, 1957; Jandová L., V. Sedláček ilustrátor, Praha, 1966; V. Sedláček. Krajina a lidé. Katalog výstavy, Praha, 1972; Štech V. V., Stehlík L., V. Sedláček. K osmdesátým umělcovým narozeninám, Hradec Králové, 1972.

СИХРА (Sychra), Владимир (28. I. 1903, Прага — 20. II. 1963, там же) — живописец и график. Представитель антифаш. направления в чеш. иск-ве 1930-х гг. Обращался к приёмам кубизма, сюрреализма и неоклассицизма. Уч. в Праге в Художеств.-пром. школе (1921—1923) у Э. Дите и в АХ (1923—27) у М. *Швабинского*. Посетил Францию (1927, 1932, 1938), Англию (1938), Нидерланды (1955), Грецию (1957) и Бельгию (1958). Преподавал в АХ в Праге (с 1946). Чл. *Общества художников «Манес»* (с 1929). Произв. — назв. в ст. *Прага*, а также: «Периферия» (ксилогр., 1925); «Война» (1934 и 1936), «Убийство» (1936), «Похищение сабинянок» (1937), портрет Бурешовой (1940), «Летний вечер» (1945), портрет И. Брдечки (1946), «Перед зеркалом» (1957) — все в Нац. гал., Прага; «Портрет Е. К.» (1932, Обл. гал. изобразит. иск-ва, Готвальдов), «Война» (1937, Южночеш. гал., Глубока-над-Влтавой), «Альмерия» (1938, Среднечеш. гал., Прага), «Лицо фашизма» (1939, уничтожено в 1940), «Жаркий день» (1942, Восточночеш. гал., Пардубице), «Приятельницы» (1944, Обл. гал., Либерец); эскиз гобелена для актового зала Карлова ун-та в Праге (1947), эскиз моз. для пам. жертвам фашизма (1951, не осуществлён); илл. к «Милому другу» Г. де Мопассана (1953—54).

Лит.: Hlaváček Z., V. Sychra, Praha, 1956; V. Sychra. Výbor z díla 1932—1962. Katalog výstavy, Praha, 1970.

СЛАВИЧЕК (Slavíček) — семья живописцев-пейзажистов, представителей чеш. нац. школы реалистич. пейзажа: 1) Антонин (16. V. 1870, Прага — 1. II. 1910, там же). Уч. в АХ в Праге (1887—91, 1894—99) у Ю. *Маржака*. В 1907 посетил Германию и Францию, в 1909 — Югославию. Произв.: «Дорога при дожде» (1895), «Осень в тумане» (1897) и «Июньский день» (1898, оба — темпера), «У нас в Каменичках» (1904), «Платнержская улица» (около 1906), «Элишкин мост» (1906), «Угольный базар в Праге» (1908), «Вид на Прагу с горы Летна» (темпера, 1908), «Собор св. Вита в Праге» (1908—09) и «Дорога в Жамберк» (1909, оба — не завершены), «Овенецкая улица в районе Бубенеч» (1909) — все в Нац. гал., Прага. 2) Ян (22.I.1900, Прага — 5.IV.1970, там же) — живописец-пейзажист и натюрмортист. Сын Антонина С. Уч. в АХ в Праге (1916—25) у Я. *Прейслера*, В. Нехлебы, М. *Швабинского* и О. Нееглы. В 1920—50-х гг. неоднократно посещал Францию, Италию, Испанию, Грецию. Чл. *Общества художников «Манес»* (с 1925). Произв.: «Дорога с пиниями на Корсике» (1927), «Натюрморт у окна» (1934), «Фрукты на дымчатом блюде» (1939), «Зимняя Прага» (1944—46), «Героическая Прага» (1953), «Летняя Прага» (1953), многочисл. наброски и акварели — все в Нац. гал., Прага.

Лит.: Гривнина А., А. Славичек, Л.— М., 1962; А. Славичек. [Каталог выставки], М., 1965; Георгиевская Е., А. Славичек, «Искусство», 1966, № 3; Matějček A., A. Slavíček, Praha, 1921; Nezval V., A. Slavíček, Praha, 1952; A. Slavíček. Soupis díla (Úvodní studie J. Kotalíka), Praha, 1965; Tomeš J., A. Slavíček, Praha, 1973; Masaryková A., J. Slavíček, Praha, 1946; Tomeš J., J. Slavíček, Praha, 1957.



А. Славичек. «Июньский день». Темпера. 1898. Национальная галерея. Прага.

СОУЧЕК (Souček), Карел (р.26.IX.1915, Крочеглави) — живописец и график. Уч. в Праге в Художеств.-пром. школе (1934—37) у Я. Бенды и в АХ (1943—48) у В. Новака и Я. Обровского. Чл. объед. «*Умелецка беседа*» (с 1943) и «*Группа 1942*» (с 1945). Преподаёт в АХ в Праге (с 1958). Произв.: «Сон» (1942), «Операция» (1943), «Улица» (1947), «Монтажники» (1956—57), циклы картин — «Материнство» (1952), «Месяцы» (1956), «Влюблённые» (1956) — все в Нац. гал., Прага; «Дон-Кихот в городе» (1967), «Дон-Кихот в скалах» (1970), «Портрет девушки» (1973), «Счастливая семья» (1975); циклы акв. — «Строительство Нац. театра» (1952), «Лидице» (1974) — оба в Нац. гал., Прага; илл. к сб. рассказов и стихотворений Э. По (1959), «Сирене» М. Майеровой (1960) и др.; декор. оформление театра (1950—55), моз. в зале Дома культуры Объединённых сталелитейных заводов (1972—73) — оба в Кладно.

Лит.: К. Соучек, М., 1977.

СУХАРДА (Sucharda) — семья скульпторов и резчиков по камню: 1) Станислав (12. XI. 1866, Нова-Пака — 5. V. 1916, Прага). Уч. в АХ в Вене и в Художеств.-пром. школе в Праге (1886—92) у Й. В. *Мысльбека*. Преподавал в Художеств.-пром. школе (с 1892) и АХ (с 1915) в Праге. Чл. *Общества художников «Манес»*. Произв. — назв. в статьях *Пльзень*, *Прага*, а также: рельеф «Колыбельная» (мр., 1892, Гал.

скульптуры, Горжице; бр. отливка — в Нац. гал., Прага), скульпт. декор фасада и декор. статуи «Турнов» и «Литомержице» во дворе б. Земского банка в Праге, рельеф «Прага и Влтава» (мр., бр., 1904, Нац. гал., Прага); плакеты — «Прага и Влтава» (1902), «Молитва за родину» (1903), цикл плакет «Сказка о прекрасной Лилиане» (1909) — все бр.; портреты детей А. Славичека (бр.), госпожи Зинтловой — все в Нац. гал., Прага; скульпт. убранство Обществ. домов в Градец-Кралове и Простеёве (1907). 2) Войтех (16. I. 1884, Нова-Пака — 31. X. 1968). Брат Станислава С. Уч. у отца — скульптора и резчика Антонина С., в Художеств.-пром. школе в Праге (1899—1906). Помогал брату Станиславу С. в работе над пам. Ф. Палацкому в Праге. В 1915 посетил Россию. Произв. — назв. в ст. *Градец-Кралове*, а также: декор. резьба на зап. фасаде, в капелле св. Вацлава, портреты К. Гильберта, Й. Мокера, З. Вирта — все в соборе св. Вита в Праге (1920-е гг.), проект пам. «Освобождение» (1915, Горьковский художеств. м.), скульпт. группа «На страже» в Пршештине (1922), пам. лётчикам в Йичине (1924).

Лит.: S. Sucharda. Sedmdesát plaket, medailí a podobizen, (úvod—K. B. Mádl), Praha, 1912.

ТИТТЕЛЬБАХ (Tittelbach), Войтех (30. VII. 1900, Мутеёвице, близ Раковника — 16. IX. 1971, Прага) — живописец и график. В 1920-е гг. эволюционировал от экспрессионизма к сюрреализму, в 1930-х гг. — представитель антифаш. направления в чеш. иск-ве. Уч. в Праге в Художеств.-пром. школе (1919—22) у Э. Дите и в АХ (1922—26) у М. *Швабинского*. Один из основателей сатирич. ж. «Трн» (1924). Преподавал в АХ в Праге (1959—70). Чл. объед. «*Умелецка беседа*» (с 1929), *Общество художников «Манес»* (с 1940), «Группа 58» (с 1958). Произв.: «Торс» (1932) и «Жатва в Ржичках» (1967) — оба в Обл. гал., Либерец; «Ночной кошмар» (1933, Гал. изобразит. иск-ва, Острава), «Влюблённые» (1934, Южночеш. гал., Глубока-над-Влтавой); «Война» (1938), «Арлекин и девушка» (1946), «Разговор» (1958)— все в Нац. гал., Прага; «Комедия дель арте» (1944, Гал. изобразит. иск-ва, Хеб); «Меланхолия Испании» (1934), «Родина Гойи» (1937), «Бой» (1937); илл. к книгам — «Сирена» М. Майеровой (1952) и «Анна-Пролетарка» И. Ольбрахта (1953); роспись потолка в Музее К. Готвальда в Праге (1954).

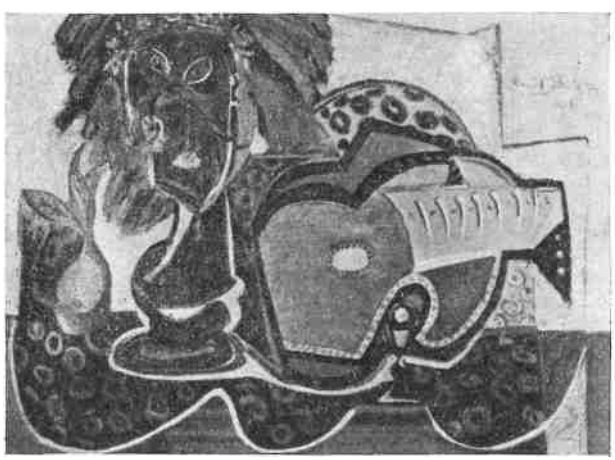
Лит.: Konrad K., Malíř V. Tittelbach, Praha, 1938; Kotalík J., V. Tittelbach, Praha, 1959.

ФИЛЛА (Filla), Эмиль (14.IV.1882, Хропине — 7.X.1953, Прага)— живописец, график, скульптор, историк иск-ва. Представитель антифаш. направления в чеш. иск-ве 1930-х гг. Обращался к приёмам кубизма и экспрессионизма. Уч. в АХ в Праге (1903—06) у Ф. Тиле и В. Буковаца (см. *Хорватия*). Посетил Германию (1906), жил во Франции (1907—14) и Нидерландах (1914—19). Преподавал в Художеств.-пром. школе в Праге. Чл. объединений «*Осма*» (1907—08), *Общество художников «Манес»* (1909—11 и с 1918), «*Группа художников*» (в Праге, 1911—14, и Брно, с 1925), «*Голлар*». В 1939—45 был заключён в концлагерь. Произв.: «Ночь любви» (1907), «Читатель Достоевского» (1907), «Милосердный самаритянин» (1910), «Купание» (1912), «Золотые рыбки у окна» (1916—18), «Женщина с ковром» (1921), «Натюрморт с гитарой и фруктами» (1924), «Натюрморт с кабаньей головой и глухарём» (1927), «Натюрморт с голубем» (1929), «Женщина после купания» (1930), «Борьба Геракла со львом» (1936), «Борьба льва с быком» (1938), «Будет война, будет...» (1939), «Убегай, утка...» (1939)—все в Нац. гал., Прага; «Фашизм» (оф., 1937); «Натюрморт с подносом» (1914, Моравская гал., Брно), серия композиций «Баллады» (1939), «Бухенвальд» (1947, Западночеш. гал., Пльзень), серия натюрмортов (1947—48), цикл пейзажей «Чешское средогорье» (цв. тушь, 1949—52).

Соч.: Otázky a úvahy, Praha, 1930; O výtvarném umění, Praha, 1948.

Лит.: Dílo E. Filly, Brno, 1936; Matějček A., E. Filla, Praha, 1938; Berka Č., E. Filla, Krajina Českého středohoří, Praha, 1964; его же, Grafické dílo E. Filly, Praha, 1969.

Э. Филла. «Натюрморт с чёрной головой». 1946.



ФУКС (Fuchs), Богуслав (24.III. 1895, Вшеховице — 18. IX. 1972, Брно) — архитектор, теоретик архитектуры и градостр-ва. Представитель функционализма. Один из инициаторов районной планировки городов в Ч. Уч. в АХ в Праге (с 1916) у Я. *Котеры*, с 1919 работал в его мастерской. С 1927 жил и работал в Брно. Преподавал в Художеств.-пром. школе в Злине (с 1938) и в Высшем тех. ин-те в Брно (1945—58). Чл. *Общества художников «Манес»*. Работы — назв. в ст. *Брно*, а также: выставочный павильон г. Брно (1927), бассейн в Тренчанске-Теплице (1935—36, см. *Словакия*), виллы в Лугачовице (1926—29); проекты застройки центра (1962—64) и квартала близ Нац. театра (1965) в Праге, гг. Йиглава, Лугачовице и др.

Соч.: Cesta k hospodářské obrodě ČSR, Brno, 1935; Vývoj stavby sídlišť, 1947; Krajina a sídlo, 1948; Nové zónování, 1967.

Лит.: Rossman Z., Architekt B. Fuchs, Bale, 1930; Kudělka Z., B. Fuchs, Praha, 1966; Kalivoda F., Architektonické dílo B. Fuchse v Brně, Brno, 1970.

ХИТТУССИ (Chittussi), Антонин (1. XII. 1847, Ронов-над-Доубравой — 1. V. 1891, Прага) — живописец-пейзажист. Уч. в АХ в Праге (1866, 1874—76), Мюнхене (1868—69) у Х. Аншютца и в АХ в Вене. В 1872 посетил Венгрию, в 1879 — Париж. Испытал влияние барбизонской школы (см. *Франция*). Работал в Чехии и Франции. Произв.: «В барбизонском лесу» (1879), «Долина Доубравы», «Закат» (1881), «Чешско-Моравская возвышенность» (1882), «Долина Влтавы близ Росток» (1884), «Ручей среди холмов», «Пруд в Ласенице», «Пейзаж с тополями» — все в Нац. гал., Прага.

Лит.: Novotný K., A. Chittussi, Praha, 1939; Kurzweilová V., A. Chittussi, Praha, 1948; Dvořák F., A. Chittussi, Praha, 1954.

ЧАПЕК (Čapek), Йозеф (23. III. 1887, Гронов — апрель 1945, концлагерь Берген-Бельзен, Германия) — живописец, график, художеств. критик, писатель, антифашист. Представитель прогрессивного демократич. направления в чеш. иск-ве 1920—30-х гг. Испытал влияние фовизма, экспрессионизма и кубизма. Уч. в Художеств.-пром. школе в Праге (1904—10) и в Париже (1910—12). С 1907 печатался совм. с братом — писателем К. Чапеком. В 1910—20-х гг. сотрудничал в прогрессивных газ. и ж., писал критич. статьи, фельетоны, выполнял карикатуры для газ. «Народные новости» (Брно). Чл. *Общества художников «Манес»* (1912—13), объед. «*Твердошийни*» (1918—19) и «*Умелецка*

беседа» (с 1929). В 1939 был заключён в концлагерь. Произв.: илл. (рис., литогр., линогр.) к романам К. Чапека («Фабрика Абсолюта», 1922; «Кракатит», 1924, и др.) и собств. произв. («Повесть о собачке и кошечке», 1929); «Пьяница» (1912—13, Моравская гал., Брно), «Дети с фиалками» (1930, Гал. изобразит. иск-ва, Оломоуц), «Тяжело» (1937, Западночеш. гал., Пльзень); «Новостройка» (1913), «Человек с мешком» (1926), «Заснеженная деревня» (1928) — все в Нац. гал., Прага; серии картин «Цветочницы», «Рыбаки» (1930-е гг.), «Огонь» и «Мечта» (1938—39, большей частью в Нац. гал., Прага); цикл карикатур «Диктаторские сапоги» (1937).

Соч.: Stín kapradiny..., Praha, 1930; Umění přírodních národů, Praha, 1938; O sobě, Praha, 1958.

Лит.: Жадова Л., Й. Чапек — художник-антифашист, «Искусство», 1965, № 5; Thiele V., J. Čapek a kniha, Praha, 1958; Pečírka J., J. Čapek, Praha, 1961; Halík M., Slavík J., Bojovné dílo J. Čapka, Hradec Králové, 1964.

ЧЕ́РМАК (Čermák), Ярослав (1.VIII.1830, Прага — 23.IV.1878, Париж) — живописец. Эволюционировал от академич. романтизма к реализму. Уч. в АХ в Праге (1847—48) у Х. Рубена, в Мюнхене и Антверпене (1849) у Г. Вапперса (см. *Бельгия*), в Брюсселе (1850) у Л. Галле (см. *Бельгия*). С 1857 жил преим. во Франции, совершая поездки в Чехию, Словакию, Черногорию, Далмацию и Италию. Произв.: «После битвы на Белой горе» (1854), портрет Я. Э. Пуркине (1856), «Словацкая мать в поле» (1859), «Марина в Роскоффе» (1870), «Натюрморт с рыбами» (1870), «Ян Жижка и Прокоп Голый на военной повозке», «Раненый черногорец» (1874), «Босния в 1877 году» (1877), «Далматинская свадьба» (1878) — все в Нац. гал., Прага; «Военная добыча» (1868, Корол. м., Брюссель).

Лит.: Сапего И. Г., Чермак, М., 1957; Harlas F. X., J. Čermák. Život a dílo, Praha, 1928; Černý V., J. Čermák na slovanskem jihu, Praha, 1928; [Mokrý F. V.], J. Čermák, Praha, 1953.

ША́ЛОУН (Saloun), Ладислав Ян (1.VIII.1870, Прага —18.X.1946, там же) — скульптор. Представитель «стиля модерн». Уч. в рисов. школе Э. Рейнера, в мастерских Т. Сейдана и Б. Шнирха в Праге. Преподавал в Художеств.-пром. школе в Праге (1906—14). Чл. *Общества художников «Манес»*. Произв. — назв. в ст. *Градец-Кралове*, *Пльзень* и *Прага*, а также: декор. статуи для Музея г. Праги (1897) и Гор. театра (1898—1899) в Пльзене, скульпт. группы для Обществ. дома в Праге (1907), портретные бюсты А. Дворжака, Й. Манеса, С. Чеха, Б. Сметаны и Я. Врхлицкого (1902—14, Пантеон Нац. музея, Прага), статуя Т. Г. Масарика для вокзала Масарика в Праге (бр., 1921); пам. Я. Коменскому в Млада-Болеславе (1928), «Освобождение и Единство» в р-не Краловске-Виногради в Праге (1929); «Любитель чтения» (Музей Гл. г. Праги), «Изгнанники» (бр., 1900), «Концентрация» и «Уход из жизни» (бр.) — все в Нац. гал., Прага.

Лит.: Uhlíř L., L. Šaloun a jeho dílo, Praha, 1930.

ШВА́БИНСКИ, Швабинский (Svabinský), Макс (17.IX.1873, Кромержиж —10.II.1962, Прага) — живописец и график. Эволюционировал от академизма и символизма к реализму. Уч. в АХ в Праге (1891—96) у М. Пирнера. Преподавал в АХ в Праге (1910—27). Произв.: росписи в б. Земском банке (1896) и Гор. доме («Литература и искусство»; 1907) в Праге, витражи «Сошествие св. Духа» и «Страшный суд» в соборе св. Вита в Праге (1937—39); станковые композиции — «Слияние душ» (1896), «Бедный край» (1899—1900), «Жёлтый зонтик» (1908—09), портреты Я. Неруды (литогр., 1901), М. Алеша (соус, перо, 1908), Й. Манеса (ксилогр., 1917), Ю. Фучика (сухая игла, 1950), С. Неймана, Ф. Галаса и др., «Две матери» (1903), «Тройной портрет» (тушь, акв., 1909), цикл гравюр «Райская соната» (ксилогр., чёрный и белый мел, 1916—20), «Летняя ночь» (меццо-тинто, 1911), «Августовский полдень» (ксилогр., 1918), «Жатва» (сухая игла, 1927), «Поэт и муза» (ксилогр., 1932), многочисл. пейзажи (оф., кар., перо) Вост. Чехии и Словакии — все в Нац. гал., Прага; илл. к произв. В. Гюго (1944), С. П. Щипачёва (1955).

М. Швабински. «Жёлтый зонтик». Эскиз. 1908.

Соч.: Přírodu obdivuj, Praha, 1958.

Лит.: Сапего И., Графика М. Швабинского, «Искусство», 1959, № 9; М. Швабинский. [Некролог], там же, 1962, № 3; Žákavec F., M. Švabinský, v. 1—2, Praha, 1933—36; Matějček A., M. Švabinský, Praha, 1947; Květ J., M. Švabinský krajinář, Praha, 1948; M. Švabinský. 1873—1962, Praha, 1973; Páleníček L., Švabinská Z., M. Švabinský. Grafické dílo — soupis, Praha, 1976.

ШИ́МА (Šíma), Йозеф (19.III.1891, Яромерж — 24.VII.1971, Париж) — живописец. Один из гл. представителей поэтико-символич. тенденций в чеш. иск-ве 1920—30-х гг. Обращался к отдельным приёмам фовизма и сюрреализма. Уч. в Праге в Художеств.-пром. школе (1910) и АХ (1911—14) у В. Буковаца (см. *Хорватия*) и Я. *Прейслера*, в Высшем тех. ин-те в Брно (1919). С 1921 жил в Париже. Чл. объед. «*Деветсил*» (с 1921), один из создателей отд. «*Группы художников*» в Брно (1922) и объед. «Большая игра» (Париж). Произв.: «Пейзаж» (1919), «Поезд» (1920), «Композиция» (1925) — все в Моравской гал., Брно; «Гавр» (1923, Гал. изобразит. иск-ва, Литомержице); портрет Н. Шимовой (1922), «Портрет Б. Аббо» (1928), «Пейзаж» (1930), «Безымянная картина» (1933), «Отчаяние Орфея» (1943), «Улица» (1953), «Безумная королева» (1962), «Серый пейзаж с красной фигурой» (1967), «Лодка полей» (1968) — все в Нац. гал., Прага; «Возвращение Тезея» (1933, Гал. Главного г. Праги), «Революция в Испании» (2 варианта, 1937, Нац. галерея, Прага, и Моравская галерея, Брно).

Лит.: Šmejkal F., Ilustrace J. Šímy, Praha, 1962; его же, Metamorfózy světla. K současné tvorbě J. Šímy, «Umění», 1969, № 5, с. 496—501; Mukařovský J., J. Šíma, в его кн.: Studie z estetiky, [2 vyd.], Praha, 1971; J. Šíma. Obrazy a kresby. (Katalog výstavy), Praha — Brno — Brat., 1968.

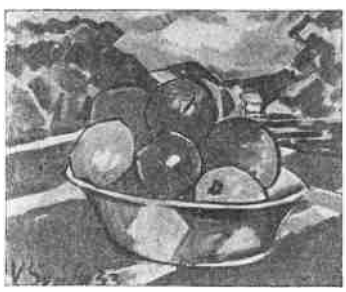
ШКРЕ́ТА, Шкрета Шотновский из Заворжиц (Škréta Sotnovský ze Závořic), Карел (1610, Прага — похоронен 1.VIII.1674, там же) — живописец. Представитель барокко. Оказал влияние на формирование нац. школы барочной живописи. Уч. в Праге у Э. Саделера. В 1630—38 жил в Италии, где изучал работы

К. Шкрета. «Святой Мартин и нищий». Около 1645. Национальная галерея. Прага.

венец. и болонских мастеров, творчество Караваджо (см. *Италия*). В Риме познакомился с франц. иск-вом — творчеством С. Вуэ, Н. Пуссена, К. Лоррена (все — см. *Франция*). С 1638 работал в Чехии, гл. обр. в Праге. Произв.— назв. в ст. *Кутна-Гора*, а также: «Весталка Туция», «Портрет живописца» (возможно, Н. Пуссена; ок. 1635), «Св. Карл Борромейский посещает больного чумой» (1647), «Св. семейство со святыми Барбарой и Катержиной» (1660-е гг.), «Портрет мужчины с длинными волосами» (1635—45), «Портрет семьи Мизерони» (ок. 1653), «Портрет Марии Максимилианы из Штернберка» (1665)— все в Нац. гал., Прага; цикл картин на темы из жизни св. Вацлава (1641—43 — Нац. гал., Прага, Гал. замка, Мельник, Гал., Оломоуц), алтарные образы —«Вознесение» (1644, костёл св. Томаша, Прага), «Распятие» (до 1646) и цикл картин «Страсти христовы» (1660-е гг., все — в костёле св. Микулаша в р-не Мала-Страна, Прага), «Товий и ангел» (1660-е гг., Гал. замка, Мельник); «Портрет приора мальтийского ордена Б. де Витте» (ок. 1650, Нац. гал., Прага, реплика — 1651, Дрезд. гал.).

Лит.: Kramář V., K. Škréta (úvod a katalog výstavy obrazů), Praha, 1938; Neumann J., K. Škréta, Praha, 1956; K. Škréta. 1610—1674. Katalog výstavy, Praha, 1974.

ШПА́ЛА (Špála), Вацлав (24.VIII.1885, Жлунице — 12. V. 1946, Прага) — живописец. Уч. в Художеств.-пром. школе (1902) и АХ (1903—08) в Праге у В. Буковаца (см. *Хорватия*). Посетил Далмацию (1907—10), Францию (1911), Италию (1913). Чл. *Общества художников «Манес»* (1909—11; с 1936— его председатель), объед. *«Твердошийни»* (1918). Испытал влияние экспрессионизма, кубизма, фовизма. Произведения: «Автопортрет с палитрой» (1908), «Крестьянка» (1912), «Пейзаж в Далмации» (1913), «Деревенская песня» (1914), «Три прачки» (1915, реплика — 1919), «Ожидающие» (1918), «Венгерский пейзаж» (1918), «Влтава у Червеной» (1927), «На Отаве перед бурей» (1929), «Букет с тюльпанами» (1929), «Натюрморт» (1939) — все в Национальной галерее, Прага.



В. Шпала. «Натюрморт». 1933.

Лит.: Matějček A., V. Špála, 2 vyd., Praha, 1948; Rachlík F., Národní umělec V. Špála, Praha, 1955; Kotalík J., V. Špála, Praha, 1972.

ШПА́НИЕЛЬ (Spaniel), Отакар (13.VI.1881, Яромерж —15.II.1955, Прага)— скульптор и медальер. Уч. в Школе гравёров в Яблонеце (1895—99), в АХ в Вене (1899—1902) у Й. Таутенхайна и в Праге (1902—1904) у Й. В. *Мыслъбека*. В 1904—12 жил в Париже, где посещал мастерскую Ф. М. Шарпантье. Испытал воздействие Э. А. Бурделя и Ш. Деспьо (оба—см. *Франция*). Преподавал в Художеств.-пром. школе (с 1917) и АХ (с 1919) в Праге. Произв.: двери собора св. Вита в Праге с рельефами на темы из жизни св. Вацлава и Войтеха и истории стр-ва храма (бр., 1927—28, совм. с В. Г. Бруннером), «Метание диска» (1907), портретные бюсты Т. Г. Масарика (1914), Я. Прейслера (1917), М. Швабинского (1933), Я. Э. Пуркине, К. Рошкота, И. Войновича — все бр., Нац. гал., Прага; юбилейные медали Карлова ун-та (1919, 1948), медали —«50 лет основания Национального театра» (1918), «Чешская академия наук и искусств» (1946) и др.; эскизы чехослов. денежных знаков и монет (в том числе «сватовацлавского» дуката).

Лит.: Štech V. V., Nerad J. L., O. Španiel, Praha, 1954; O. Španiel. [Katalog], Praha, 1956.

ШТУ́РСА (Štursa), Ян (15. V. 1880, Нове-Место — 2.V.1925, Прага)—скульптор. Уч. в школе скульпторов и каменотёсов в Горжице (1894—98) и в АХ в Праге (1899—1903) у Й. В. *Мыслъбека*. Проф. АХ в Праге (1916—1925). Испытал влияние О. Родена, А. Майоля, Э. А. Бурделя (все—см. *Франция*). Произв.— назв. в ст. *Градец-Кралове* и *Прага*, а также: «Задумавшийся мужчина» (1905—09), «Меланхолическая девушка» (1906), «Ева» (гипс, 1908—09), «Похороны в Карпатах» (бр., 1918), «Раненый» (бр., 1917, 1920—21), портрет матери (1919), портреты Э. Вояна (гипс, 1919), Т. Г. Масарика (бр., 1920—21), Б. Немцовой (бр., 1924) —все в Нац. гал., Прага; пам. Б. Сметане в Литомышле (бр., 1924), рельеф «Искусство» (бр., 1913) на мосту Й. Манеса в Праге.

Лит.: Matějček A., J. Štursa — dílo, Praha, 1923; Novotný K., J. Štursa, Praha, 1940; Matějček A., J. Štursa, Praha, 1950; Wittlich P., Kresby J. Štursy, Praha, 1959; Jan Štursa. Svědectví současníků a dopisů (uspořádal J. Šebek), Praha, 1962.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Академия художеств (АХ) в Праге, осн. в 1799 как художеств. учебное заведение Об-ва патриотич. друзей иск-ва, реорганизована в 1896 и 1945; ф-ты живописи, скульптуры, графики, арх-ры, реставрации. **Художеств.-пром. школа** в Праге, осн. в 1885, с 1945— Высшая художеств.-пром. школа. **Школа стекольной пром-сти** в Железни-Броде, осн. в 1920. **Школа художеств. ремёсел** в Брно. **Арх. ф-ты Высших технических ин-тов** в Праге (Высший чеш. тех. ин-т; осн. в 1707, реорганизован в 1806, 1863, 1920 и 1960) и Брно (осн. в 1899).

Лит.: Almanach Akademie výtvarných umění. K 125-výročí založení ústavu, Praha, 1926; Padesát let Státní umeleckoprůmyslové školy v Praze. 1885—1935, Praha, 1935; Harvařík J., Vysoké školy umělecké a konzervatoře, Praha, 1970.

ОБЪЕДИНЕНИЯ. ОРГАНИЗАЦИИ

«Артель» («Artěl», 1908—34), осн. в Праге; объед. арх., живописцев, скульпторов и художников-прикладников, стремившихся к созданию совр. стиля в декор.-прикл. иск-ве; с 1921 — акционерное об-во по производству декор. изделий. **«Голлар»** (Об-во чешских графиков «Голлар», «Spolek českých umělců grafiků Hollar»), осн. в 1917 в Праге, изд. ж. «Hollar» (с 1923). **«Группа 1942»** («Skupina 1942»), осн. в 1942 в Праге; объед. молодых живописцев, писателей и теоретиков иск-ва — представителей кубизма, футуризма, сюрреализма, «новой вещественности» и др. авангардистских направлений, стремившихся к отражению в иск-ве совр. действительности. **«Группа Ра»** («Skupina Ra»), осн. в 1936 в Раковнике; объед. худож.-сюрреалистов. **«Группа художников»** («Skupina výtvarných umělců», 1911—14), осн. в Праге; отд. в Брно, осн. в 1922; объед. молодых арх., скульпторов и живописцев — представителей экспрессионизма, кубизма, фовизма и др. авангардистских направлений, отколовшихся от Общества художников «Манес». **«Деветсил»** («Союз художников Деветсил», «Umělecký svaz Devětsil»), осн. в 1920 в Праге; объед. революц. настроенных писателей и художников — представителей конструктивизма, кубизма, дадаизма, абстракционизма и др. авангардистских направлений, ставивших целью создание пролетарского иск-ва. **«Клуб художников „Алеш“»** («Klub výtvarných umělců Aleš»), осн. в 1919 в Брно; объед. худож., стремившихся к сохранению нац. демократич. художеств.

традиций. **«Левый фронт»** («Levá fronta»), осн. в 1929 в Праге; связанное с компартией объед. прогрессивных арх. и худож.-антифашистов. **Общество архитекторов и инженеров** («Spolek architectů a inženyrů»), осн. в 1866 в Праге; объед., способствовавшее развитию арх-ры в Ч. **Общество патриотических друзей искусства** («Společnost vlasteneckých přátel umění»), осн. в 1796 в Праге; объед. покровителей художеств, содействовавшее развитию нац. культуры и иск-ва. **Общество пльзеньских художников** («Spolek výtvarných umělců plzeňských», с 1925— «Объединение западночешских художников», «Sdružení západočeských výtvarných umělců»), осн. в 1919. **Общество художников «Манес»** («Spolek výtvarných umělců Mánes»), осн. в 1887 в Праге; объед. студентов пражской АХ (гл. обр. представителей «стиля модерн»), стремившихся при сохранении нац. демократич. традиций к обновлению художеств. средств; изд. ж. «Volné směry» (с 1896). **Объединение моравских художников** (Sdružení výtvarných umělců moravských), осн. в 1907 в Брно. **«Осма»** («Osma», «Восемь»; 1907—08), осн. в Праге; объед. представителей экспрессионизма и кубизма. После распада мн. его чл. вошли в «Группу художников». **Пражская сюрреалистическая группа** («Pražská surrealistická skupina»), осн. в 1934. **«Седм в ржийну»** («Sedm v říjnu», «Семеро в октябре»; 1939—1941), осн. в Праге; объед. молодых худож. различных направлений, стремившихся к созданию совр. гуманистич. иск-ва. **Союз чешских художников** (Svaz českých výtvarných umělců), создан в 1948 в Праге (с 1978— в составе Союза чехослов. худож., Svaz československých výtvarných umělců). **«Тврдошийни»** («Tvrdošíjní», «Упрямые»), осн. в 1918 в Праге; объед. живописцев — представителей кубизма, фовизма и символизма, стремившихся к созданию нац. иск-ва. **«Умелецка беседа»** («Umělecká beseda», «Художественный клуб»; 1863—1948), осн. в Праге; объед. чеш. и словац. худож. различных направлений, ставившее целью развитие нац. иск-ва; изд. ж. «Život». **Чешский фонд изобразит. иск-ва** (Český fond výtvarných umění), осн. в 1954 в Праге; организация ставит целью развитие изобразит. иск-ва в Ч.; организует выставки, приобретает художеств. произв.

ПЕРИОДИКА

«Architektura» («Архитектура»)— ж., изд. с 1939 в Праге (с 1946 — под назв. «Architektura ČSR», с 1961 по 1969—под назв. «Architektura ČSSR»). **«Časopis Matice moravské»** («Журнал Моравской Матицы») — ж., выходил с 1869 в Брно. **«Časopis Narodního muzea»** («Журнал Народного музея») — журнал, изд. с 1827 в Праге. **«Hollar»** («Голлар») — ж., орган Об-ва чеш. графиков «Голлар», выходит 12 раз в год с 1923 в Праге. **«Revue Devětsil»** («ReD»)—ж., орган «Союза художников Деветсил», изд. в 1927—31 в Праге. **«Styl»** («Стиль»)— ежегодник Об-ва художников «Манес», изд. в 1908—39 в Праге. **«Umělecký měsíčník»** («Художественный ежемесячник»)— ж., орган «Группы худож.», изд. в 1911—1914 в Праге. **«Umění»** («Искусство»)— ж., орган Ин-та теории и истории иск-ва АН ЧССР, изд. с 1953 в Праге. **«Volné směry»** («Свободные направления»)— ж., орган Об-ва художников «Манес», изд. с 1897 в Праге. **«Výtvarná kultura»** («Художественная культура») — ж., орган Союза чеш. художников, изд. с 1977 в Праге. **«Život»** («Жизнь») — ж., орган объед. «Умелецка беседа», изд. с 1921 в Праге. **«Zprávy památkové péče»** («Сообщения службы охраны памятников») — ж., орган Управления охраны пам., изд. с 1937 в Праге (с 1962— под назв. «Památková péče», с 1975 — «Památky a příroda»). **«Zprávy Spolku architektů a inženýrů»** («Сообщения Об-ва архитекторов и инженеров»)— сб., изд. в 1866—1918 в Праге.

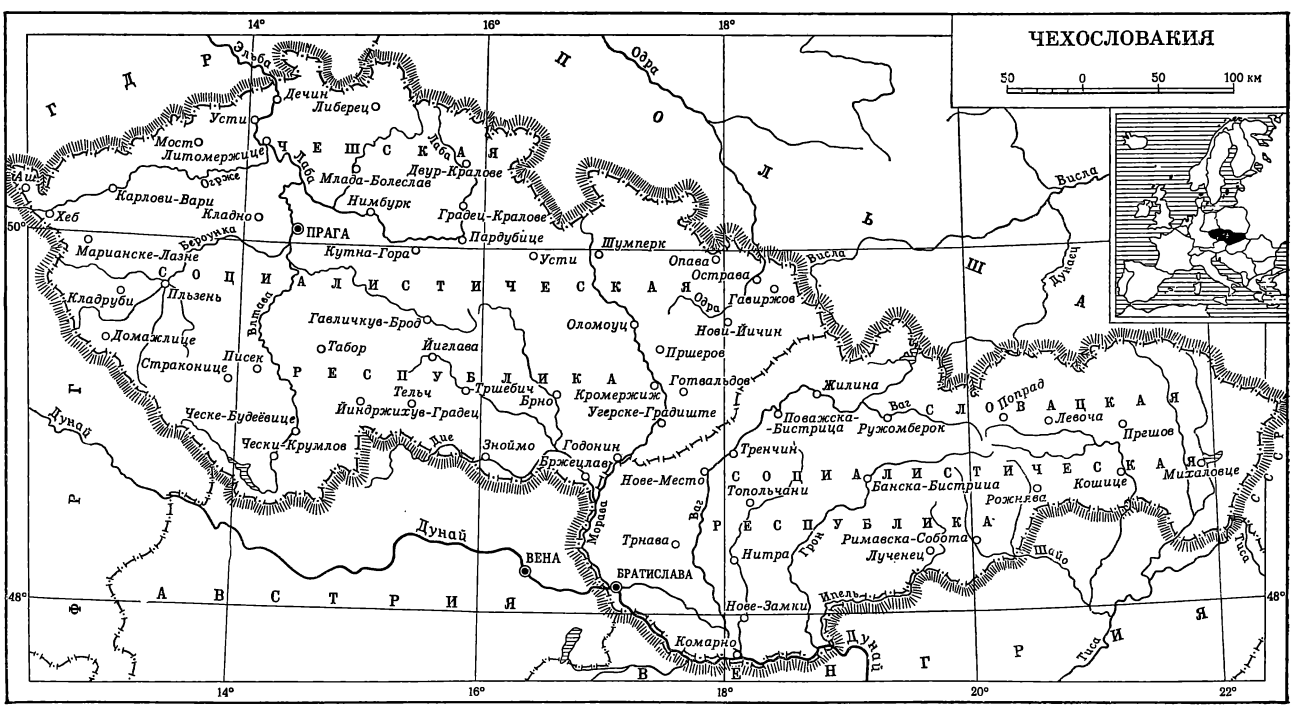
Авторы: И. Л. Маца (очерк арх-ры 8—19 вв. подготовлен по материалам рукописи), О. А. Швидковский (очерк арх-ры 20 в.), Е. К. Виноградова, Т. С. Голенко (очерк изобразит. иск-ва, справки о художниках), Т. С. Голенко (иск-во древнего периода, декор.-прикл. и нар. иск-во, справки о городах и арх., учебных заведениях, объед., организациях, периодике). Консультанты: Энциклопедический ин-т Чехословацкой Академии наук (Прага), Е. Б. Георгиевская, О. А. Швидковский.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

(ЧЕХОСЛОВАЦКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА. ЧССР. ČESKOSLOVENSKO. ČESKOSLOVENSKÁ SOCIALISTICKÁ REPUBLIKA, ČSSR)

Чехословакия, социалистическое государство в Центральной Европе, представляет собой федерацию двух равноправных республик — Чешской Социалистической Республики (ЧСР, см. *Чехия*) и Словацкой Социалистической Республики (ССР, см. *Словакия*). Граничит на С. с Польшей, на С.-З. с ГДР, на З. с ФРГ, на Ю. с Австрией и Венгрией, на В. с СССР. Расположенная на главных европейских торговых путях, Ч. с древних времён была районом, где перекрещивались многие как локальные, так и общеевропейские художественные культуры и традиции.

В Ч. обнаружены палеолитические стоянки — одни из крупнейших в Европе (остатки долговременных жилищ из земли и камня, украшения из камня, кости и рога, каменные, глиняные и костяные статуэтки женщин и зверей). В эпоху неолита (5—3-е тысячел. до н. э.) Ч. была важным центром общеевропейской культуры т. н. линейно-ленточной керамики (её местная разновидность на территории Словакии — буковогорская, или бюкская, культура), а также лендьельской и баденской культур (поселения с жилищами столбовой конструкции, иногда окружённые рвами, многообразная керамика с гравированным, лепным и расписным геометрическим узором, «накольчатыми» орнаментами, «каннелюрами» и внутренними перегородками, фигурные сосуды, статуэтки женщин с утяжелённой нижней частью туловища, близкие к распространённым на Ю.-В. Европы). На рубеже неолита и бронзового века важную роль играли культура шаровидных амфор (подкурганные захоронения в каменных ящиках, дома столбовой конструкции, округлые сосуды с резным и штампованным геометрическим узором) и культура боевых топоров (или культура шнуровой керамики), распространённая во многих районах Европы. Существовавшая в начале 2-го тысячелетия до н. э. культура колоколовидных кубков, встречающаяся в Центральной и Западной Европе, оказала влияние на формирование на территории Ч. самой древней европейской культуры эпохи бронзы — унетицкой культуры (поселения с полуземлянками и жилищами столбовой конст-



рукции, иногда окружённые деревянными оградами и валами, керамика с резным геометрическим узором или налепами, бронзовые браслеты, кольца, шейные гривны). Распространившаяся в Словакии в сер. 2-го тысячел. до н. э. мадьяровская культура обнаруживала близость к крито-микенской культуре (см. *Крито-микенское искусство*, *Греция* Древняя, *Эгейское искусство*). В конце эпохи бронзы (конец 2-го — нач. 1-го тысячел. до н. э.) в Ч. появились местные разновидности общеевропейской культуры полей погребений, или полей погребальных урн (погребения праха в глиняных урнах, деревянные жилища с глиняной обмазкой, украшенные изнутри расписными орнаментами, сосуды с рельефным декором, украшения из золота, бронзы и стекла, бронзовые погребальные культовые повозки). Одно из её ответвлений на территории Ч.— лужицкую культуру (см. также *Германия*, *Польша*) — ряд исследователей связывает с протославянами (см. *Славяне*).

В начале железного века в Ч. (ок. 900—800 до н. э.) на базе местных культур эпохи бронзы начинают формироваться местные разновидности гальштатской культуры (см. *Гальштатское искусство*; подкурганные погребения со срубными деревянными погребальными камерами, бронзовые и глиняные сосуды с резным и расписным геометрическим орнаментом, детали конской упряжи, украшения из бронзы и янтаря, бронзовые фигурки животных). Гальштатская культура на территории Словакии отражает влияние культуры *скифов* (см.). В 6—5 вв. до н. э. на территории Ч. складывается латенская культура *кельтов* (см.; укреплённые городища с жилищами из дерева и плетня, глиняные сосуды со штампованным узором, привозная греко-италийская посуда, нарядные украшения из бронзы и золота, иногда с полудрагоценными камнями, кораллами и эмалью, с рельефными изображениями и гравированными узорами, металлические подвески в виде фигурок животных, изделия из стекла, редкие образцы скульптуры из камня). Латенская культура на территории Чехии отражает связи с культурой *этрусков* (см.). В культуре горных племён Словакии в конце 1-го тысячел. до н. э.— нач. 1-го тысячел. н. э. своеобразно преломляются кельтские, сарматские (см. *Сарматы*) и иллирийские (см. *Иллирийцы*) традиции.

В 1 в. до н. э. на территорию Ч. проникли германские племена (см. *Германцы*), а в 1—2 вв. н. э. часть её была оккупирована древними римлянами (см. *Рим Древний*). От эпохи римского господства сохранились остатки укреплений, керамические и бронзовые сосуды, ювелирные изделия, краснолаковая посуда с рельефным орнаментом. Античные мотивы были восприняты местными мастерами. В 5—6 вв. Ч. заселили славянские племена (см. *Славяне*). К этому времени относятся неукреплённые поселения с полуземляными столбовыми жилищами, сосуды со скромным линейным узором, украшения из бронзы. В сер. 1-го тысячел. древние славяне вели упорную борьбу против нашествий германцев и аваров, а с 9 в.— и венгров. Необходимость объединения перед лицом внешних врагов способствовала сплочению славянских племён, началу формирования у них государственности. В 7 в. территория Ч. вошла в государственное объединение славян — Само, в 9 в. составила ядро Великоморавской державы. Сложению в Великой Моравии раннефеодального строя способствовало широкое распространение христианства в форме православия. Культура Великой Моравии, воспринявшая достижения современной ей европейской цивилизации, и в первую очередь *Византии* (см.) и славянских государств северо-запада Балканского п-ова (см. *Сербия*, *Хорватия*; поселения с мощными укреплениями, княжескими дворцами и усадьбами из камня и дерева, многообразными по композиции каменными церквами; фресковые росписи, мозаики, ювелирное искусство), сыграла определяющую роль в становлении раннесредневекового искусства Чехии и Словакии. На протяжении 9 в. велась борьба между православной и католической церквами за господство над землями Ч. С утверждением католичества и расширением связей Чешского княжества (с 1198 — королевства) со Священной Римской империей византийские традиции в искусстве Ч. дополняются западноевропейскими, в т. ч. позднекаролингскими и оттоновскими (см. *Германия*, *Франция*).

С укреплением феодальных отношений и королевской власти, развитием торговли и ремёсел в конце 10 в.— 11 в. расширяется строительство (дороманские по формам храмы, укреплённые города и замки). Высокого уровня достигает в 11 в. искусство миниатюры, развивающее традиции оттоновского периода (см. *Германия*). В конце 12 — 1-й трети 13 вв. распространяется романский стиль, отражающий связи с искусством Германии, Франции и Северной Италии (см. *Италия*). Наряду с церковным зодчеством получает широкий размах светское строительство, усиливается рост городов. Создаются крупные городские комплексы. В скульптуре романского стиля заметны отголоски позднеантичных традиций (декоративное убранство церквей и дворцов, статуи и рельефы на мостах и др.). В монументальной живописи (декоративные росписи в церквах и жилых домах) творческое освоение приёмов центральноевропейского романского искусства (в первую очередь, Германии и Северной Италии) сочетается с использованием византийских традиций. Средневековое

искусство Словакии, вошедшей в 1-й четверти 11 в. в состав Венгерского королевства (а с 1568 — во владения Габсбургов), развивается в контакте с художественной культурой *Австрии*, *Венгрии* и *Польши* (см.), но сохраняет и тесные связи с искусством Чехии. На В. Словакии сказывается воздействие древнерусской культуры (см. *Русь Древняя*, *РСФСР*, *УССР*).

В эпоху укрепления феодальной монархии в Ч. в конце 13 — нач. 15 вв. переживает яркий расцвет искусство готики. Принесённое гл. обр. французскими и немецкими мастерами, оно быстро обретает яркие самобытные черты. В эпоху правления короля Карла IV столица Чехии Прага становится одним из крупнейших культурных центров Европы. При королевском дворе в Праге работают видные европейские мастера. Готический стиль находит яркое воплощение как в церковном (церкви и монастыри) и княжеском (замки с развитой системой укреплений, капеллами, жилыми и хозяйственными постройками), так и в городском строительстве (жилые дома, ратуши, городские укрепления, мосты, фонтаны-колодцы и др.). В эпоху готики высокого уровня достигает и изобразительное искусство Ч., проникнутое реалистическими и гуманистическими тенденциями (станковая и фресковая живопись, миниатюра, декоративная и портретная скульптура, надгробия, статуи святых и др.). Итало-византийские традиции скрещиваются в нём с центральноевропейскими воздействиями. В творчестве ряда крупных мастеров 2-й пол. 14 в. складываются предпосылки позднеготического т. н. «мягкого стиля» (см. также *Германия*, *Польша*). В 14—15 вв. высокого уровня достигает декоративно-прикладное искусство (реликварии, богато декорированные надгробия из серебра и бронзы, царские регалии, художественное ткачество, керамика, стекло). Для позднеготического искусства Ч. (2-я пол. 15 — нач. 16 вв.) характерно усиление декоративного начала, светских ренессансных тенденций в архитектуре и изобразительном искусстве.

Поражение демократического антикатолического движения гуситов привело во 2-й пол. 15 в. к усилению власти светских феодалов, началу упадка городов. После перехода Чехии во владения Габсбургов (1526) начинаются гонения католической церкви на гуситов и др. противников католицизма. В 16 в. усиливается приток в Ч. переселенцев из Австрии и Германии. С сер. 16 в. в архитектуре утверждается стиль ренессанса, насаждавшийся крупными феодалами и принесённый иностранными, гл. обр. итальянскими, архитекторами. Широкий размах получило в 16—17 вв. светское зодчество (дворцы, замки и загородные виллы с садами и парками, садовыми павильонами). В изобразительном искусстве Чехии и Словакии 1-й четверти 16 в., близком искусству т. н. дунайской школы (см. *Германия*, *Австрия*, *Венгрия*), черты ренессанса уживаются с готическими традициями и тенденциями маньеризма (станковая живопись и скульптура, фресковые росписи). В станковой живописи и деревянной скульптуре Словакии, отражающей связи с искусством Польши, проявляются демократические устремления. Как в Чехии, так и в Словакии в 16 в. появляются новые, светские виды и жанры искусства (портретная живопись, надгробия с портретными фигурами умерших, декоративная скульптура из стукко, медальерное искусство). Под влиянием движения гуситов социально-критические антиклерикальные тенденции проявляются в миниатюре. Стиль ренессанса во 2-й пол. 16 — нач. 17 вв. проникает и в городское строительство, где получает в Чехии и Словакии своеобразную местную интерпретацию (жилые дома и ратуши с арочными галереями, эркерами, ордерными деталями, росписями сграффито, фигурным рустом, декоративными аттиками и др.). Во многих городах создаются нарядные ансамбли в духе ренессанса.

После поражения антигабсбургского восстания 1618—20 в Чехии и Словакии восторжествовала феодально-католическая реакция. Суровые бедствия принесла и Тридцатилетняя война 1618—48, в результате которой значительная часть населения погибла, многие города были разрушены. В 17 в. городское строительство перешло в руки феодальной знати, распространился стиль барокко, пришедший гл. обр. из Италии и Австрии (городские и загородные дворцы с обширными парками и садами, церкви с пышным декоративным убранством, монастыри, церковные коллегии и др.). В условиях непрекращающейся борьбы против тирании Габсбургов в искусстве барокко постепенно складывалось национальное направление, выросли крупные местные мастера. Изобразительному искусству 17—18 вв., воспринявшему многие достижения крупных европейских мастеров (преимущественно итальянских, австрийских, голландских и фламандских), свойственны демократические черты, яркие реалистические устремления. Высокого уровня достигли в 17—18 вв. алтарная, фресковая и портретная живопись, декоративная скульптура, гравюра. Получили развитие новые жанры — пейзаж, натюрморт. Барочная скульптура Словакии обнаруживала близость к традициям народного искусства. 17—18 вв. были периодом яркого расцвета декоративно-прикладного искусства Ч. (ювелирного и медальерного искусства, художественного ткачества, керамики, глиптики). Широкой известностью с начала 17 в. пользовалось чешское стекло (т. н. чешский хрусталь), оказавшее влияние на европейские художественные изделия из стекла эпохи барокко.

С конца 18 в. в Ч. усилился процесс формирования капиталистических отношений. Рост национально-освободительного движения в начале 19 в. нашёл яркое отражение в искусстве, активно включившемся в борьбу за создание национальной культуры. Идеалы т. н. Чешского возрождения (1780-е гг.— 1-я половина 19 в.) оказали большое влияние на сложение чешской художественной культуры 19 в. Их воздействие отразилось и в искусстве Словакии. После кратковременного существования классицизма (получившего наибольшее распространение в жилом и общественном зодчестве Словакии) в сер. 19 в. утвердилось направление «национальной романтики» с характерными для неё тенденциями эклектизма. Попытки возродить национальные художественные традиции сказались в пышных и парадных общественных постройках 1860—80-х гг. в стиле неоренессанса и необарокко, наиболее многочисленных на территории Чехии. В изобразительном искусстве 1-й пол. 19 в. стиль классицизма сосуществовал с романтизмом и нарастающими реалистическими тенденциями. Широкое распространение получили национальная пейзажная и портретная живопись. Искусство романтизма, проникнутое национально-демократическими идеалами, переживало расцвет в 1850—70-х гг., в связи с национально-освободительным движением (декоративные росписи, историческая, батальная и портретная живопись, станковая графика, иллюстрации). Одновременно с романтизмом в Чехии в 1850—60-х гг. развивался демократический реализм, проникнутый порой социально-критическими тенденциями (портретная и жанровая живопись, искусство натюрморта). В 1880-х гг. сложилась чешская национальная школа реалистической пейзажной живописи, отмеченная пленэрными исканиями. Прогрессивные национальные тенденции в искусстве последней трети 19 в. утверждались в борьбе с академизмом. В Словакии, испытывавшей после образования двуединой Австро-Венгерской империи (1867) двойной национальный гнёт, промышленность и культура развивались более замедленными темпами. Искусство демократического реализма получило здесь развитие лишь на рубеже 19 и 20 вв. и было отмечено порой академическими чертами. Высокого уровня достигла в последней трети 19 — нач. 20 вв. скульптура Чехии, в которой позднеклассицистические и романтические черты сочетались с реалистическими устремлениями, использованием приёмов импрессионизма (см. *Франция*).

Сложным этапом в искусстве Ч. был рубеж 19 и 20 вв. Художественная культура этого времени отмечена глубокими противоречиями, острой идейной борьбой. Реалистическое и демократическое направления в искусстве развивались в столкновении с декадентскими тенденциями. В творчестве многих художников главные художественные устремления эпохи выступали в сложном переплетении. С нач. 20 в. в искусстве Ч. распространился «стиль модерн», нашедший оригинальное воплощение в архитектуре, станковой и декоративной живописи, скульптуре, станковой, книжной и журнальной графике. Многим художникам и архитекторам были свойственны поиски национального начала в «стиле модерн». В живописи и графике тенденции символизма сочетались с жизнеутверждением, а порой и социально-критическими нотами. «Стиль модерн» в Словакии не получил широкого распространения. Для архитектуры этого направления здесь было характерно обращение к традициям народного зодчества. В 1910-х гг. в архитектуре Чехии сложилось направление т. н. кубизма. Появившееся на поздней стадии «стиля модерн», оно явилось своеобразным переходом к архитектуре функционализма. Существенную роль в изобразительном искусстве на рубеже 19 и 20 вв. продолжали играть в Ч. и национальные реалистические традиции 19 в., сохранявшиеся в пейзажной и жанровой живописи, портретной и пейзажной гравюре. Они сочетались порой с обращением к отдельным приёмам импрессионизма и постимпрессионизма. В конце 1-го десятилетия 20 в. в изобразительном искусстве Чехии проявилось воздействие авангардистских течений искусства Западной Европы, и в первую очередь *Франции* (см.). Обращение к экспрессионизму, кубизму и фовизму в творчестве крупных живописцев и скульпторов сочеталось с поисками самобытных художественных путей, интересом к национальным темам и мотивам, к образам людей из народа. Влияние чешского авангардизма сказалось и в изобразительном искусстве Словакии.

Крах Австро-Венгерской монархии, образование независимого государства Чехословакия (1918) способствовали новому культурному подъёму Чехии и Словакии, их дальнейшему культурному сближению. На искусство Ч. в 1920—30-х гг. оказали большое влияние Великая Октябрьская социалистическая революция 1917, кратковременное существование Венгерской и Словацкой советских республик (1919), усиление коммунистического и рабочего движений. В условиях буржуазного государства процесс развития художественной культуры Ч. протекал противоречиво. Демократические и социально-критические тенденции, поиски самобытного национального стиля развивались в процессе преодоления воздействия европейских авангардистских художественных течений. В архитектуре 1920—30-х гг. после кратковременного распространения неоклассицизма сложилась национальная школа функционализма. Чехословацкие зодчие поддержи-

вали тесный контакт с прогрессивными архитекторами Германии, Франции, Советской России. Наряду с сооружением промышленных предприятий и общественных зданий делались первые опыты массовой жилой застройки, основанной на типизации и индустриализации строительства. Однако жилищное строительство из-за нехватки средств было в этот период ограниченным. Для изобразительного искусства 1920—30-х гг. свойственно усиление реалистических и демократических тенденций. К жизни народа, к современной действительности обращались живописцы и скульпторы различных художественных направлений, использовавшие в своих произведениях отдельные приёмы кубизма, экспрессионизма, фовизма и символизма. Ряд живописцев и графиков стремился приблизиться к художественным принципам народного творчества. Сохраняли своё значение и национальные реалистические художественные традиции конца 19 — нач. 20 вв. (пейзажная живопись, станковая и портретная скульптура, станковая и книжная графика). В 1920-х гг., в процессе постепенного осознания художниками противоречивости буржуазного строя, появились социально-критические тенденции, получило развитие т. н. социальное искусство (живопись, графика, скульптура). Ряд художников ставил своей целью создание пролетарского искусства, хотя творческие установки этих мастеров порой отличались противоречивостью. В период наступления фашизма в 1930-х гг. в едином антифашистском строю объединились художники различных направлений. Боевой антифашистский характер приобрела политическая графика. Антифашистское направление в искусстве Ч. сохранилось и в период фашистской оккупации 1938—45. Многие художники принимали участие в политической борьбе, гибли и заключались в концлагеря. В антивоенных по направленности живописных композициях, в картинах, отражающих борьбу и страдания народа в условиях оккупации, в конце 1930-х — нач. 1940-х гг. нарастало драматически-экспрессивное, а порой и героическое начало. Ряд художников прибегал к иносказанию, аллегории и сложной зашифрованности образов. Получили развитие символистические и сюрреалистические тенденции. Острое политическое звучание приобрела тема Родины в национальных пейзажах и сценах из крестьянской жизни. В ряде произведений живописцев, сложных и зашифрованных по языку, в 1940-х гг. усилилось жизнеутверждающее гуманистическое начало.

После освобождения Ч. от фашистской оккупации (1945) и установления народно-демократического строя получили развитие лучшие традиции демократической национальной культуры. Сооружаются крупные современные промышленные предприятия, гидроэлектростанции, новые промышленные города. На окраинах городов выросли новые благоустроенные жилые районы, строительство которых осуществлялось на индустриальной основе. После кратковременного увлечения декоративизмом и исторической стилизацией в архитектуре утвердились строгие рациональные начала, получили развитие национальные традиции функционализма. Были созданы выразительные и современные по художественному решению общественные постройки, спортивные, транспортные и выставочные сооружения. В изобразительном искусстве конца 1940-х — нач. 1950-х гг. большое значение имели традиции национального реалистического искусства 1-й пол. 20 в. Важную роль играли крупные мастера старшего поколения. Произведения многих художников наполнились новым, социалистическим содержанием. Создавались индустриальные пейзажи, композиции на темы труда, национально-освободительной и революционной борьбы, монументы в честь деятелей национальной истории и культуры, воинов Советской Армии. Новый расцвет переживали портретная графика и скульптура, национальная пейзажная и жанровая живопись. Получило широкое развитие монументальное (мозаики, фрески, сграффито) и декоративно-прикладное искусство (стекло, ткани, керамика, медальерное искусство), высокого уровня достигла станковая, прикладная и книжная графика. С конца 1950-х гг., как реакция на несколько упрощённое понимание принципов социалистического реализма, в творчестве ряда живописцев и графиков усилилось стремление к поэтико-символическому истолкованию образов, обновлению художественного языка. С конца 1950-х гг. усилился интерес к формально-пластическим экспериментам. Выступление в конце 1960-х гг. антисоциалистических элементов нанесло урон развитию художественной культуры Ч. В искусстве усилилось влияние неоавангардистских течений Запада. Получили развитие экспрессионизм, неокубизм, сюрреализм, абстракционизм, «поп-арт», «новая фигуративность» и др. течения. С нач. 1970-х гг. ведётся борьба за возрождение демократических традиций национальной художественной культуры. В искусстве наблюдается новый подъём. Многие живописцы и скульпторы обращаются к современной действительности, событиям национальной истории, освободительной и революционной борьбы.

Сведения о литературе, учебных заведениях, художественных организациях и периодике см. в статьях *Словакия* и *Чехия*.

Консультанты: Энциклопедический ин-т Чехословацкой АН (Прага), Е. Б. Георгиевская.

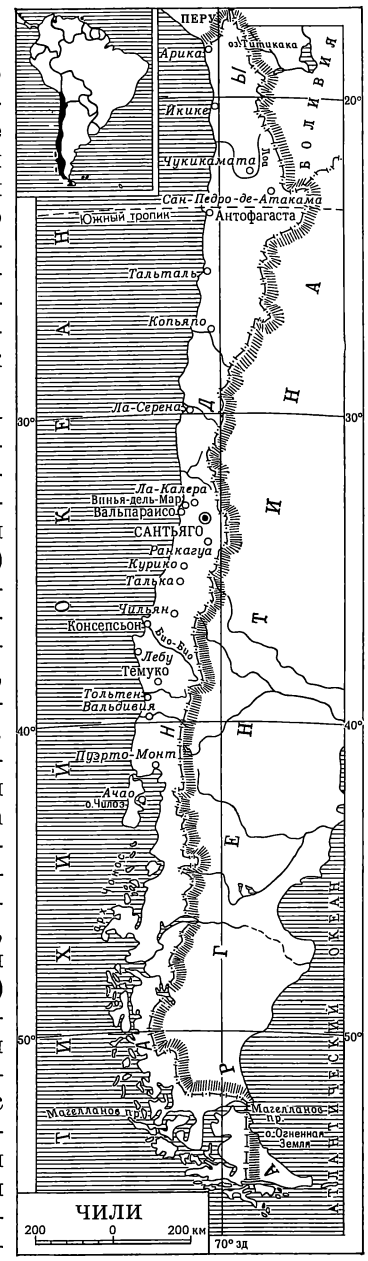
ЧИЛИ

(РЕСПУБЛИКА ЧИЛИ. CHILE. REPÚBLICA DE CHILE)

Художественная культура Чили — государства, расположенного вдоль тихоокеанского побережья Южной Америки,— одна из высокоразвитых культур стран латиноамериканского региона, хотя она не могла опереться на сколько-нибудь значительные традиции древнего и колониального периодов. Великие андские цивилизации затронули только самый Север страны, а зодчество и изобразительное искусство колониального периода не могли сравниться с культурой центров вице-королевств. Вместе с тем народ Ч., состоящий в основном из испано-индейских метисов и собственно индейцев, создал богатое и разнообразное народное искусство, а сложная, изобилующая трагическими событиями общественная жизнь страны побудила многих художников к яркому отражению трудовой жизни и борьбы народа.

Древнее искусство Ч. развивалось как на узкой прибрежной полосе вдоль Тихого океана, так и в Андах. Особняком стоит полинезийское искусство о-ва Пасхи (Рапануи; см. *Океания*). К древнейшим памятникам культуры на территории Ч. принадлежат плетёные из тростника циновки и глиняные маски на лицах в погребениях. С древности Ч. населяли индейские племена охотников и рыболовов (чон, чанго) или скотоводов и земледельцев (атакаменьо, арауканы). Более развитыми были культуры Севера страны. Культура Эль-Молье, открытая в долинах рек Эльки и Уртадо, представлена развалинами крепости, чёрной гравированной или же ярко раскрашенной керамикой, полихромными шерстяными тканями, украшениями из перьев. У атакаменьо, живших по р. Лоа и позже оттеснённых в оазисы пустыни Атакама, известны два типа поселений: «пукара» (крепости на холмах с высокими стенами из грубого камня, 1—2-этажными домами и зернохранилищами) и «пуэбло вьехо» (более крупные поселения без укреплений). Полихромная керамика с геометрическим декором, резные трубки и таблички из дерева или кости с изображениями пумы, кондора, лю-

Скальная живопись близ Сан-Педро-де-Атакама с изображением стада лам и гуанако.



Древнее искусство Чили. 1. Курительная трубка в форме женской фигурки из Китратуэ. Стеатит. 1250—1500. 2. Расписной керамический сосуд из Арики. 1350—1500. 3. Резная доска для табака из Чиучиу. Дерево. 1250—1500. 4. Плетёное двухцветное блюдо из Ласаны. «Диагитская культура». 1400—1500. 5. Полихромная керамическая миска из Компаньия-Баха. 1250—1500. 6. Керамический кувшин с полихромным орнаментом на красном фоне из Арики. Культура Хентилар. (Все — в Музее индейца, Нью-Йорк.)

дей в масках, украшения из металла имеют общие черты с древним ремеслом Перу и Боливии. Для культуры, условно названной диагитской, открытой в долинах между реками Копьяпо и Чоапа, характерны керамические сосуды — антропоморфные, зооморфные или в виде сапожка, с красивой чёрной или белой росписью по красному фону, ювелирные изделия из меди, бронзы, золота, серебра (диадемы, пекторали, ожерелья); на этой территории обнаружены развалины города, петроглифы и росписи. Чилийские наскальные изображения разнообразны: близ Сан-Педро-де-Атакама (San Pedro de Atacama) — силуэты лам и гуанако, геометрические фигуры, в глубоком каньоне р. Лоа—фигура божества Солнца; часто изображались пумы, лисы, птицы, змеи, символы Солнца и Луны, охотничьи сцены. К Ю., между реками Итата и Тольтен, развивалась древняя культура арауканов, с 14 в. соприкасавшаяся с полинезийской и сохранившая многие свои традиции в позднейшем народном искусстве. В 15 в. северная часть Ч. была завоёвана *инками* (см.), принёсшими свои навыки обработки камня и металла.

В 30-х гг. 16 в. в Ч. вторглись испанские конкистадоры, встретившие стойкое сопротивление арауканов. В сер. 16 в. страна была включена в состав вице-королевства Перу, а в 1778 выделилась в генерал-капитанство. В результате войны за независимость (1810—18) началось интенсивное развитие национальной культуры Ч. Бурный рост политической и творческой деятельности народных масс наблюдался при правительстве Народного единства в 1970—73. Этот процесс был нарушен в 1973, когда в Ч. была установлена военно-фашистская диктатура.

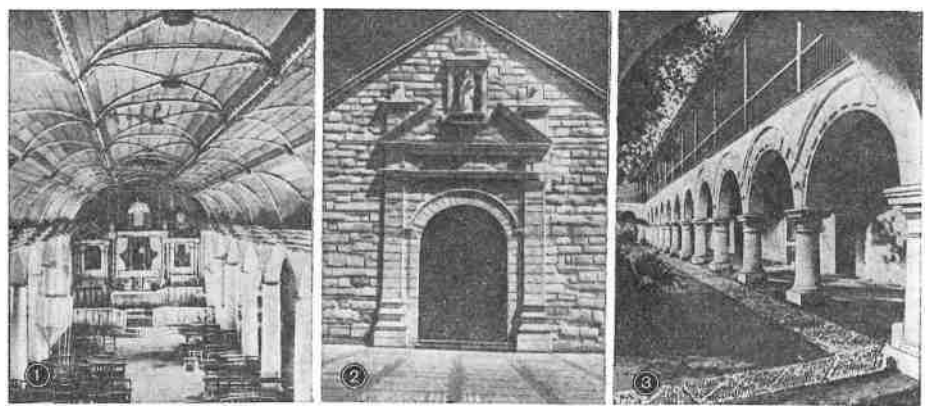
Архитектура. После испанского завоевания началось развитие чилийской колониальной архитектуры. Однако созданию значительных сооружений препятствовали крупные восстания арауканов, отсутствие в Ч. прочной архитектурной традиции и квалифицированных мастеров, разрушительные землетрясения. В сер. 16 в. возникли первые города (*Сантьяго*, Вальпараисо, Valparaiso, Копьяпо, Copiapó, Консепсьон, Concepción) с обязательной для испанских колоний прямоугольной сеткой улиц и главной площадью в центре. Для защиты от набегов арауканов были возведены форты, сохранившиеся в руинах (Ньебла, Niebla, Амаргос, Amargos,— оба ок. 1600), охранявшие побережье от английских и голландских пиратов. Преобладали одноэтажные дома из саманного кирпича («адобы»), с небольшим внутренним двором («патио»); в 18 в. богатые дома имели три патио: в первое выходили парадные помещения, во второе — жилые комнаты, в третье — хозяйственные службы и жилище слуг. Черепичные крыши, приподнятые над входом, образовывали подобие фронтона, а в 18 в. появились порталы с мотивами барокко — орнаментированными пилястрами, раскреповками и разорванными фронтонами; устраивались также деревянные лоджии, устанавливались железные кованые решётки на дверях и окнах. Религиозные ордена развернули в Ч. строительство не только церквей, но и поместий («эстансий») в окрестностях Сантьяго и др. городов: капелла, мастерские и погреба группируются в них вокруг одного или нескольких огромных дворов, по пе-

риметру которых проходит деревянная колоннада галереи с широким свесом черепичной кровли.

Церкви, повторявшие в сильно упрощённом варианте архитектуру Лимы (см. *Перу*), датируются гл. обр. 18 в.— нач. 19 в. От 16 в. дошла лишь церковь Сан-Франсиско в Сантьяго, от 17—18 вв.— церкви в Сантьяго, Ла-Серене (La Serena), Курико (Curicó). Однонефные, почти без декора, сильно вытянутые храмы с массивной, отдельно стоящей башней и порталами, образующими далеко вперёд выступающую арку, строились в 17—18 вв. в северной гористой части Ч. под влиянием архитектуры нагорья Перу и Боливии. Церковь в Сан-Педро-де-Атакама (San Pedro de Atacama) с большим нефом, многогранной апсидой и капеллами в поперечных рукавах крестообразного здания напоминает храмы вокруг оз. Титикака. Иногда встречается тонкая резьба по камню на порталах (церковь в Усмагаме, Usmagama); её плоский рельеф характерен для памятников «метисского стиля». В сер. 18 в. в Юж. Ч. обосновались ремесленники-иезуиты из Баварии и Венгрии, принёсшие формы барокко и рококо. 3-нефная деревянная церковь в Ачао (Achao, ок. 1730—50) имеет фасад с башней и портиком, интерьер с арками на колоннах, орнаменты, вырезанные ножом от руки. В последние десятилетия 18 в., с развитием экономики Ч., расширялось строительство. Приезжавшие из Испании строители принесли в Ч. идеи классицизма. Итальянец Х. *Тоэска-и-Ричи*, построивший в Сантьяго основные сооружения на рубеже 18—19 вв. (в т. ч. Монетный двор, впоследствии президентский дворец Ла Монеда), широко использовал тосканский ордер, колоннады и балюстрады. Тоэска-и-Ричи положил начало полувековому (до сер. 19 в.) господству классицизма, который распространяли его ученики И. Санта-Мария (I. Santa Maria), П. Серрано (P. Serrano), А. Аргуэльес (A. Argüelles), Х. Х. Гойколеа (J. J. Goycoléa), А. Кабальеро (A. Caballero), И. Фернандес Аррабаль (I. Fernández Arrabal, 1762—1820). Массовую застройку ещё долго составляли традиционные дома с белёными стенами вдоль узких улиц, небольшими патио, большим свесом черепичной крыши, деревянными лоджиями и колонкой на углу перед входом.

В сер. 19 в. начало систематическому архитектурному образованию в Ч. положил приверженец позднего классицизма француз К. Ф. *Брюне де Бен*, построивший в Сантьяго Муниципальный театр (1853, разрушен в 1870). Во 2-й пол. 19 в. эклектика в архитектуре Ч. насаждалась выходцами из разных стран: среди них — французы Л. Эно (L. Hénault, 1790—1880) и П. Латуд (P. Lathoud, 1810—90), итальянец Э. Келли (Чельи; E. Chelli, 1830—90), обращавшийся к неоготике, американец Дж. Л. Уэтмор (J. L. Wetmore), англичанин У. Ховенден Хендри (W. Hovenden Hendry), немец Т. Бурхард (T. Burchard). В разных эклектических «стилях» строили и чилийские архитекторы — Х. Т. Гандарильяс (J. T. Gandarillas, 1810—53), энтузиаст охраны памятников, работавший в неоготическом и колониальном стилях, ученики Брюне де Бена и Эно — Ф. Вивасета (F. Vivaceta, 1829—90), достроивший в Сантьяго старинную церковь Сан-Франсиско, М. Альдунате (M. Aldunate, 1815—1900), строитель дворца «Альгамбра» в Сантьяго, Х. Ф. Гана (J. F. Gana, 1828—94), Р. Браун (R. Brown, 1847—85), активный участник застройки Вальпараисо на рубеже 19—20 вв. В нач. 20 в. А. Г. Эйфель (см. *Франция*) построил в Арике (Arica) железобетонную церковь Сан-Маркос. Расширение градостроительной деятельности и обновление технической базы строительства сопровождались стилистическими новшествами. В зодчестве 1910-х гг. сказалось влияние «стиля модерн» (архитекторы Л. Кульчевски, L. Culchevski, Э. Жекье, E. Jéquier). Проводником новых тенденций стало с 1916 общество архитекторов и художников «Десятка» («Los Diez»).

В 1920—30-х гг. растёт интерес к национальному народному искусству, строятся дома с мотивами колониального зодчества и даже с арауканскими орнаментами на цоколях и карнизах, одновременно возникает неоклассицистический культ архитектуры Возрождения. Но уже в сер. 20-х гг. начинается деятельность С. *Ларраина* — родона-

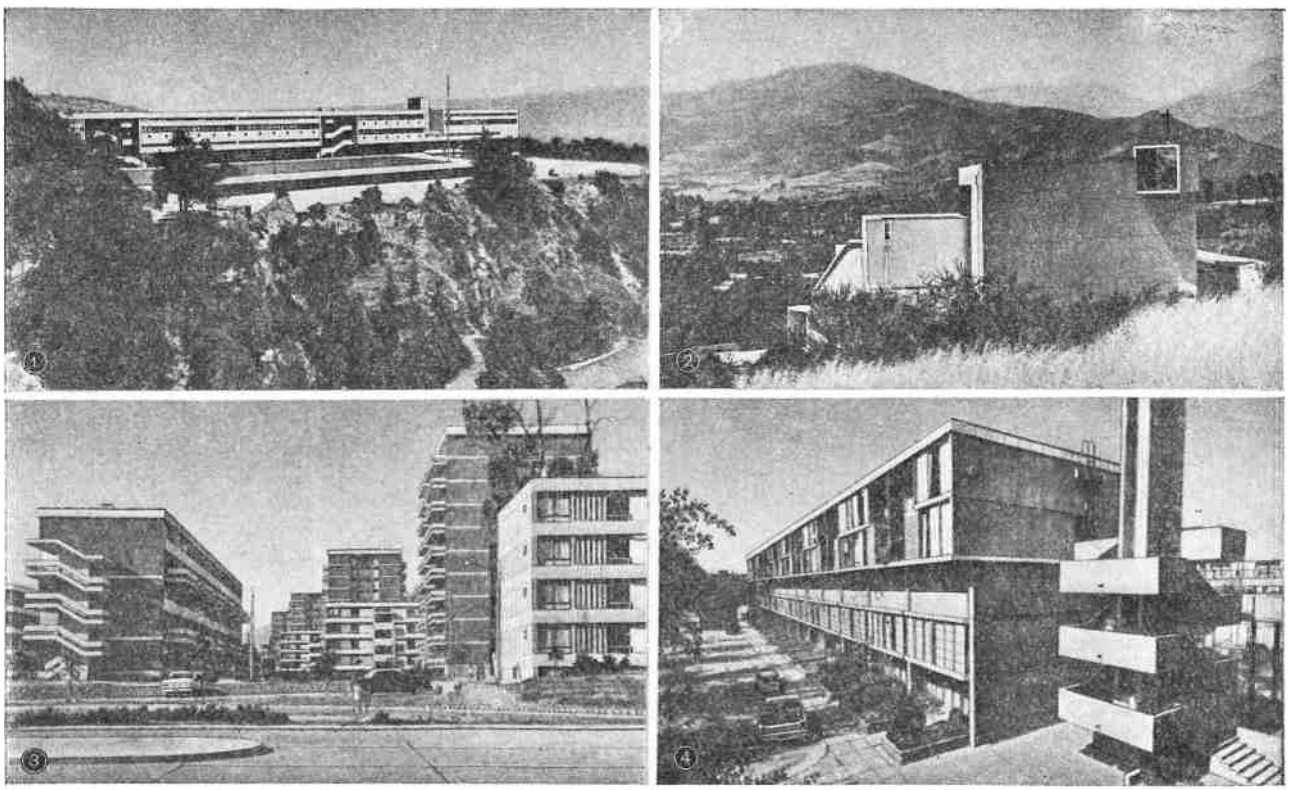


Архитектура Чили колониального периода. 1. Деревянная церковь в Ачао на острове Чилоэ. Около 1730—50. Интерьер. 2. Церковь Санто-Доминго в Сантьяго. 1747—71. Боковой портал. 3. Клуатр церкви монастыря Сан-Франсиско в Сантьяго. 16—17 вв.

чальника современной архитектуры Ч. В Сантьяго с 1921 строятся первые многоэтажные дома (до 10 этажей), однако страх перед частыми землетрясениями диктует в Ч. и сравнительную тяжеловесность зданий, и их ограниченную высоту. Рост крупных домов на узких городских улицах и особенно образование гигантских предместий, хаотично застроенных примитивными жилищами стекающихся в города разорённых крестьян, обусловили острый кризис городов Ч. С конца 20-х гг. составлялись планы реконструкции городов, оставшиеся, как правило, неосуществлёнными. В 1938—42 был реконструирован, однако центр Сантьяго — мелкие кварталы сменил прямоугольный комплекс площадей с дворцом Ла Монеда в центре и с монументальными зданиями по периметру. Архитекторы-рационалисты 30—40-х гг. С. Ларраин, Р. Оярсун (R. Oyarzún, p. 1895), Р. Давила (R. Dávila), Э. Мардонес (E. Mardones, p. 1907), Х. Мартинес (J. Martínez) строили в основном односемейные дома и загородные виллы, оригинально используя композиционные приёмы народного зодчества. Землетрясение 1939 побудило архитекторов искать новые типы домов со строго функциональной свободной планировкой малогабаритных квартир, но более характерны были дома с большими квартирами для состоятельных семей.

В 50—60-х гг. архитекторы Э. *Дуарт*, Х. Костабаль (J. Costabal), Х. Бельяльта (J. Bellalta) строили искусно связанные с природой индивидуальные дома с патио, террасами и парками. Но большее значение приобрели жилые комплексы, создававшиеся по программе Национальной жилищной корпорации (1959) многими архитекторами, такими, как Ларраин, Дуарт, К. Брешани (C. Bresciani, p. 1911), Д. Бальмаседа (D. Balmaceda). В новом районе Арики (1962—63), в жилом комплексе «Порталес» в Сантьяго (1961—63, оба — архитекторы Брешани и др.) реализуются принципы свободной планировки, смешанной застройки, разделения транспортных и пешеходных потоков, устраиваются общественные центры. Созданы и значительные общественные сооружения, в т. ч. сложное, но цельное и пластичное по композиции здание Экономической комиссии ООН для стран Латинской Америки в Сантьяго (1960—66, архитектор Дуарт), комплекс Техноло-

Архитектура Чили 20 в. 1. С. Ларраин и др. Морская школа «Артуро Прат» в Вальпараисо. 1960-е гг. 2. Гуарда, Габриель, Мартин. Бенедиктинский монастырь в Лас-Кондес. 1964. 3. Д. Бальмаседа, С. Ларраин и др. Жилой комплекс. «Президент Фрей» в Сантьяго. 1960-е гг. 4. К. Брешани, Г. Вальдес, Ф. Кастильо, К. Гарсия Уйдобро. Жилой комплекс «Порталес» в Сантьяго. 1961—63.



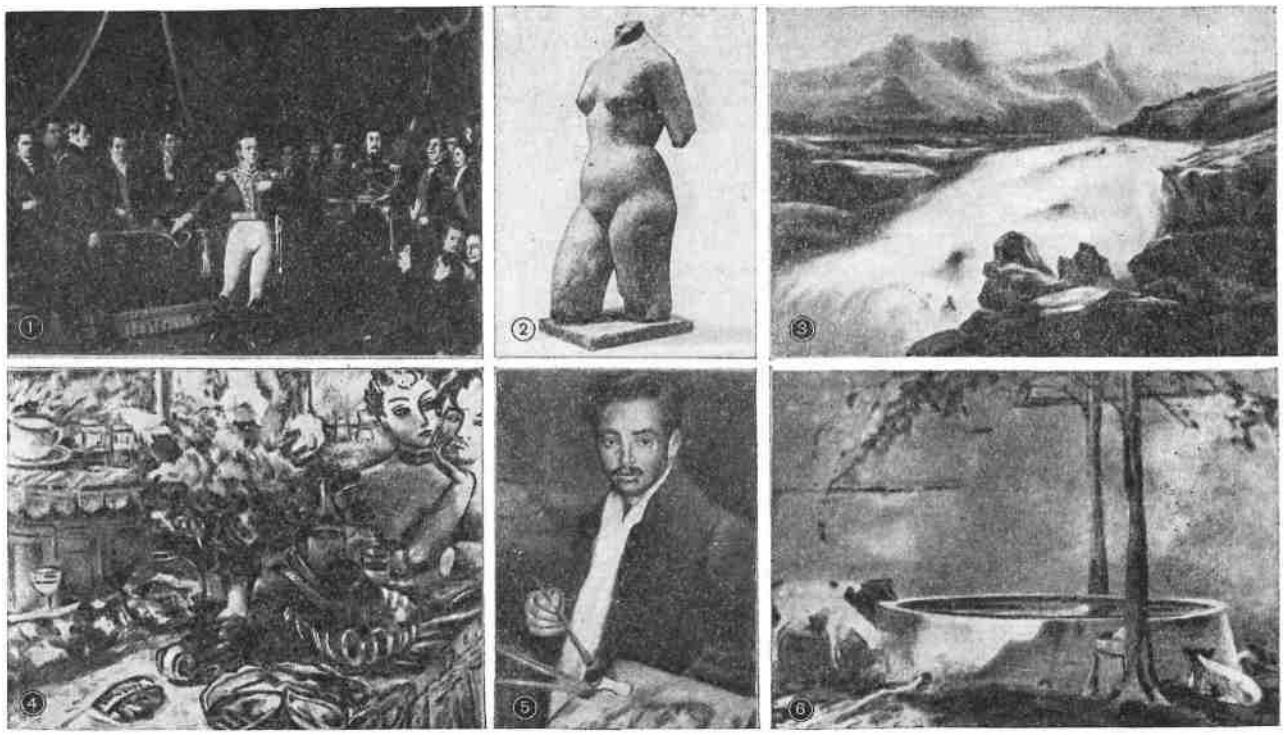
гического университета в Сантьяго (1962—65, архитекторы Брешани и др.), в котором отдельные здания связаны навесами, крытыми переходами и галереями, морская школа «Артуро Прат» в Вальпараисо (архитекторы Ларраин и др.). Расширилась и градостроительная деятельность (реконструкция четырёх районов Сантьяго, 1965—69, руководитель Г. Сен-Жан, G. Cent Jean; планировка промышленного района Уачипато-Талькауано, Huachipato-Talcahuano, 1956, архитектор Дуарт; застройка курорта Винья-дель-Мар, Viña del Mar). Произведения современной архитектуры в Ч. сравнительно немногочисленны, но им присущи сдержанное благородство, строгость, почти математическая чёткость форм, восходящие во многом к творчеству В. Гропиуса и Л. Миса ван дер Роэ (оба — см. *Германия*, *США*).

В краткий (1970—73) период правительства Народного единства социальные преобразования сопровождались ликвидацией трущобных районов, строительством благоустроенных многоквартирных домов, жилых комплексов с общественным обслуживанием, школ и детских учреждений. При военно-фашистской диктатуре характер строительства резко изменился; в окрестностях Сантьяго были сооружены многочисленные небоскрёбы, принадлежащие преимущественно иностранным монополиям.

Изобразительное искусство. Первые выполненные в Ч. рисунки, изображающие испанцев и индейцев, принадлежат монаху Д. де Оканья (D. de Осаña, 1570—1608) и офицеру Ф. Нуньесу де Пинеда (F. Núñez de Pineda, 1607—80), побывавшим в 17 в. в индейском плену. Первыми живописцами, скульпторами, мастерами декоративного искусства в Ч. были монахи — гл. обр. иезуиты и бенедиктинцы. Иезуиту Д. де ла Пуэнте (D. de la Puente, 1586—1663) приписывается картина в духе испанского барокко «Тайная вечеря» (1652, сакристия собора в Сантьяго). Иезуит француз Л. Берже (L. Berger, 1584—1639) вырезал из дерева фигуры святых. Приехавшие в сер. 18 в. в Ч. ремесленники-иезуиты основывали мастерские живописи, скульптуры, резьбы, ювелирного дела. В 1748 группа из 38 ремесленников во главе с К. Хаймхауссеном (C. Haymhaussen, 1692—1767) создала художественный центр в Ла-Калера-де-Танго (La Calera de Tango) близ Сантьяго. Швейцарец Дж. Амброси (G. Ambrosi, р. 1732) написал цикл из 23 картин «Молитвы Богоматери» (1754, собор в Сантьяго). Ряд циклов картин был выполнен группой художников, принадлежавших к полуфольклорной школе Куско (см. *Перу*); особенно выделяется цикл картин с 42 эпизодами из жизни св. Франциска (1684, Музей колониального искусства в клуатре монастыря Сан-Франсиско, Сантьяго), исполненный Х. Сапатой Инкой (J. Zapata Inca) из Куско. Художники, приезжавшие из Италии и Испании, писали также портреты и пейзажи. В 1797 в Сантьяго была основана школа живописи и рисунка Сан-Луис. На рубеже 18—19 вв. традиции барокко и рококо, выразившиеся в интенсивной деятельности монастырских школ (религиозная живопись и деревянная скульптура, резьба по дереву, сложные алтарные композиции, серебряные антепендиумы и потиры), сталкивались с классицизмом и его светскими тенденциями в живописи и рисунках И. де Андия-и-Варела (I. de Andía y Varela, 1757—1822), статуях, картинах и гравюрах А. Сантелисеса (A. Santelices, 1734—1818).

Искусство Чили колониального периода. 1. «Христос на кресте». Дерево. Ачао на острове Чилоэ. 2. Мастер из Мендосы. «Бегство в Египет». Около 1770. Собрание А. Кончи. 3. Д. де Оканья. Рисунок с изображением испанского воина в Чили. 1600—05. Университет в Овьедо.

С борьбой за независимость Ч. связано творчество Х. Хиля де Кастро (J. Jil de Castro, ок. 1790—1850) — «Мулата Хиля», работавшего в Перу и Ч., автора портретов вождей освободительного движения в Латинской Америке (С. Боливара, Х. де Сан-Мартина, Б. О'Хиггинса, А. Х. Сукре) и картин жизни общества Сантьяго того времени. Резкость контуров, локальный цвет, отсутствие светотеневой моделировки сближают живопись Хиля де Кастро со школой Кито 18 в., тогда как прямота и достоверность портретных характеристик заставляют вспомнить также живопись примитивистов США на рубеже 18—19 вв. Автором небольших исторических картин был первый правитель независимой страны Б. О'Хиггинс (B. O'Higgins, 1776—1842). В сер. 19 в. в Ч. приезжают ев-



Искусство Чили 19—20 вв. 1. Р. Монвуазен. «Отречение Бернардо О'Хиггинса». 3-я четверть 19 в. 2. Л. Доминге с. «Торс». Гипс. Середина 20 в. 3. А. Смит. «Река Качапоаль». 3-я четверть 19 в. 4. И. Роа. «День рождения художника». Середина 20 в. 5. Э. Пласа. «Богема» (портрет Г. Вергары). 2-я четверть 20 в. 6. П. Бурчард. «Водопой». 1-я половина 20 в.

ропейские художники-романтики — англичанин Ч. Вуд (Ch. Wood, 1793—1856), немец И. М. Ругендас (J. M. Rugendas, 1802—58), француз Э. Шартон (E. Charton, 1815—77), путешествовавшие по стране и запечатлевшие её природу и нравы её жителей. Интерес к чилийским типам и обычаям вызвал к жизни художественное направление — костумбризм («бытописательство»). По приглашению правительства Ч. в страну приезжали многие иностранные мастера, особенно из Франции. Среди них выделяются представитель классицизма портретист и исторический живописец Р. Монвуазен (R. Monvoisin, 1790—1870) и итальянец А. Чикарелли (A. Cicarelli, 1810—74), ставший во главе основанной в 1849 в Сантьяго Национальной академии изящных искусств.

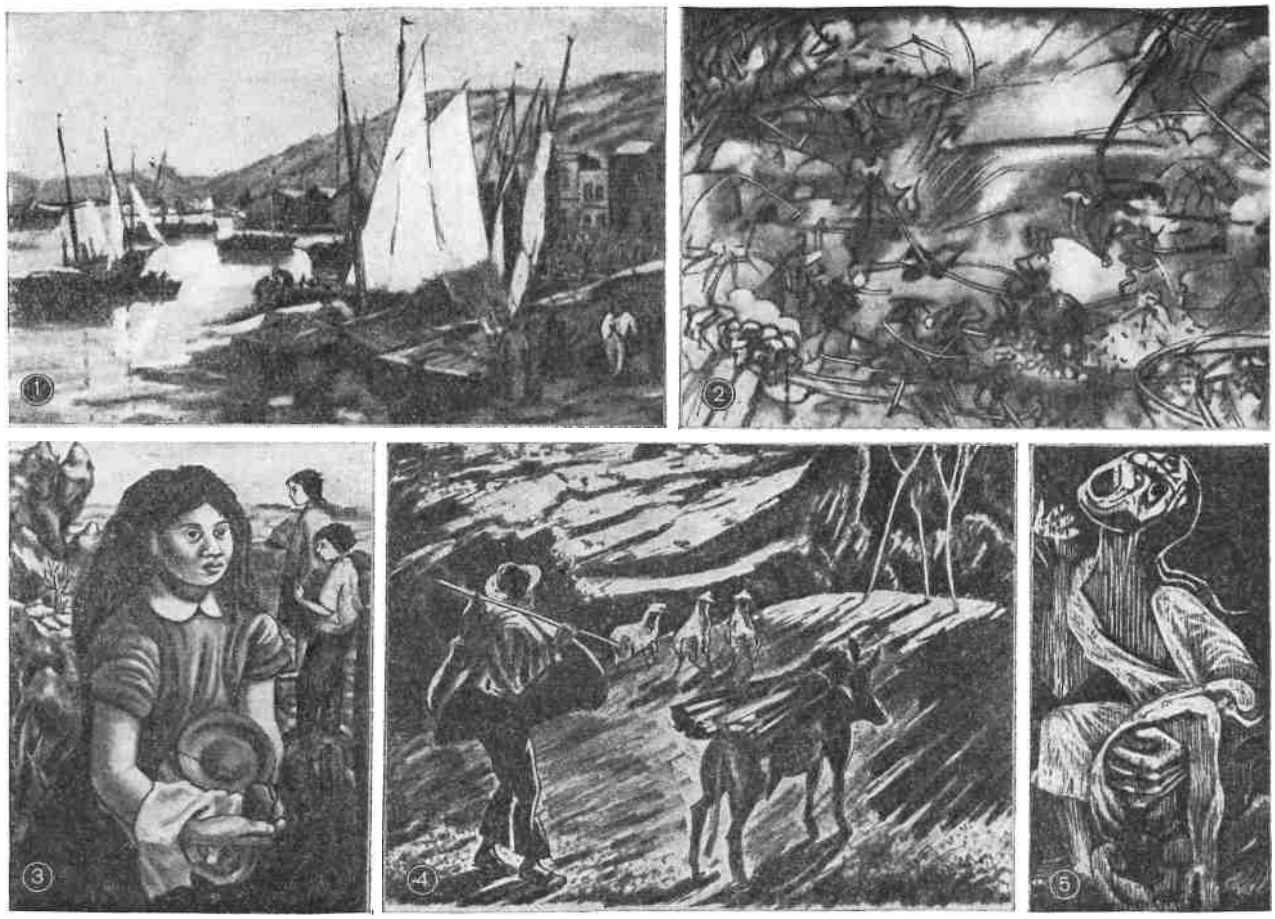
Первыми значительными художниками-чилийцами были ученики Монвуазена портретисты Ф. Х. Мандьола (F. J. Mandiola, 1820—1900) и А. Гана (A. Gana, 1823—46). Костумбрист М. А. *Каро* стремился к созданию национального искусства, обращаясь к чилийским обычаям, изображая жанровые сцены с играми и танцами. Со 2-й пол. 19 в. правительство Ч. посылало молодых художников для обучения в Европу. Среди таких стипендиатов был основоположник чилийской школы скульптуры Н. Пласа (N. Plasa, 1844—1918), сочетавший мифологическую тематику с изображением сцен из жизни и истории индейцев-арауканов. Традиции академизма и позднего романтизма, господствовавшие в искусстве 2-й пол. 19 в., воспринял и ученик Пласы В. *Ариас*, но ему удавалось прорываться к подлинному психологизму и драматизму. Романтическая тематика преобладала в живописи А. Валенсуэлы Пуэльмы (A. Valenzuela Puelma, 1856—1909), усвоившего во Франции и Испании черты салонного искусства, но увлекавшегося также световыми и цветовыми исканиями импрессионистов. С подражания французскому салонному искусству началось также творчество П. *Лиры*, который со временем пришёл к серьёзному и проникновенному реалистическому портрету. Среди видных художников 2-й пол. 19 в. были портретист и жанрист К. Сан-Мартин (C. San Martín, 1850—1905) и родоначальники чилийской пейзажной живописи М. Рамирес Росалес (M. Ramírez Rosales, 1804—77), последователь реализма барбизонской школы (см. *Франция*), и более романтичный А. Смит (A. Smith, 1832—77). Лирической одухотворённостью, воспринятой от импрессионизма светоносностью отмечены картины крупнейшего пейзажиста рубежа 19—20 вв.

А. Валенсуэлы Льяноса (A. Valenzuela Llanos, 1869—1925); силой художественного темперамента, богатством колорита выделялись работы пейзажиста Х. Ф. Гонсалеса (J. F. González, 1853—1933). Чилийские художники-пейзажисты стремились передать характерные особенности национального ландшафта.

В конце 19 — нач. 20 вв., с ростом самосознания нации, художники Ч. обращаются к поискам самобытного национального характера, собственного почерка, что, однако, давалось им с трудом. Чаще наблюдается смешение стилей и направлений. Особенно влиятельным был импрессионизм в его испанском варианте. Важной вехой в истории искусства Ч. стал 1913 год, когда группа молодых художников, названная поэтом П. Нерудой «героическим авангардом», поставила главной целью изображение своей страны и жизни своего народа. Вскоре выяснилось, что представители «поколения 1913» по-разному понимали эту цель и придерживались, по существу, различных направлений. Основные мастера нового искусства Ч. вышли из объединения «Столетие» («Centenario», 1910—13), которое основал директор Школы изящных искусств в Сантьяго живописец Ф. Альварес де Сотомайор (F. Álvarez de Sotomayor, 1875—1960). А. *Гордон*, используя контрастную, гротескную манеру испанских жанристов, показывал неприкрашенную реальность Ч. тех лет. Гуманизмом и своеобразной драматичностью проникнуты портретные композиции Э. Пласы (E. Plaza, 1892—1947), в т. ч. «Богема»—портрет художника Г. Вергары. Ярко индивидуально творчество мастеров пейзажа и натюрморта—меланхолические виды старинных городов А. Лобоса (A. Lobos, 1890—1917), сочно написанные композиции П. Бурчарда (P. Burchard, 1876—1960), обобщённые силуэты одиноких деревьев на картинах А. Абарки (A. Abarca, 1882—1953), широкие красочные плоскости в пейзажах П. Луны (P. Luna, 1894—1956).

В 1920-х гг. активную роль в искусстве Ч. играли традиции постимпрессионизма и влияния авангардистских течений 20 в. Объединение «Монпарнас» («Montparnasse», 1927—30) ориентировалось на современное ему французское искусство и ставило своей целью поиски новых форм национального искусства. Однако устремления художников, входивших в эту группу, были существенно различны. Многие, сохраняя интерес к национальным темам и образам, обращались также к европейским модернистским течениям — тяготевший к экспрессионизму Л. Варгас Росас (L. Vargas Rosas, p. 1897), увлекавшийся кубизмом К. Мори (C. Mori, p. 1896), Энрикета Петит (E. Petit, p. 1900), живописец и скульптор Х. Перотти (J. Perotti, 1898—1956); М. Ортис де Сарате (M. Órtiz de Zárate, 1887—1946), отталкиваясь от новой французской живописи, создавал оригинальные бытовые сцены, а В. Вила (V. Vila, p. 1897) — картины народной жизни. Осуществлению целей группы препятствовали не только неустойчивость и противоречивость взглядов художников, но и действия правительства, закрывшего в 1928 Школу изящных искусств: художники «поколения 1928», отправленные учиться в Европу, воспринимали тяготение к «герметической» замкнутости, иногда к абстракции. Некоторым, однако, удалось сохранить свежесть и непосредственность восприятия мира. Среди мастеров этого поколения—живописцы Инес Пуйо (I. Puyo, p. 1906), Ана Кортес (A. Cortes, p. 1906), Х. Кабальеро (J. Caballero, p. 1902), Э. Касерес (H. Cáceres, p. 1897). В творчестве ведущих скульпторов этого времени увлечение монументальностью и экспрессией пластики Древней Америки и о-ва Пасхи сочеталось с острым чувством современной реальности: таково искусство ученицы К. Брынкуши (см. *Румыния*) Марии Тересы Пинто (M. T. Pinto, p. 1910), Л. Домингеса (L. Domínguez, 1901—63), обладавшего наблюдательностью и сильным художественным темпераментом, С. Романа Рохаса (S. Román Rojas, p. 1907), создавшего в Сантьяго памятники борцу за демократию президенту Х. М. Бальмаседе и основателю компартии Чили Л. Э. Рекабаррену; мастером лирического портрета был Х. А. Васкес (J. A. Vásquez, p. 1897).

В 30-х гг. выдвинулась группа художников, более непосредственно обратившихся к чилийской действительности, в т. ч. и к социальным проблемам страны. Своеобразна живопись И. Роа (I. Roa, p. 1909), сочетающая реальность с вымыслом, ясность взгляда—с иронией; присущая Роа экспрессивность письма характерна также для жизнерадостных, свежих пейзажей С. Монтесино (S. Montecino, p. 1916), фантастичных видов океана и гор, созданных Х. Эллиоттом (J. Elliott, p. 1916), динамичных натюрмортов и пейзажей Л. Тертероло (L. Terterolo, p. 1909). Вне авангардистских влияний развивалось творчество К. Педрасы (C. Pedraza, p. 1913). Образование Народного фронта (1936) и приход его к власти (1938) способствовали развитию политически активного искусства. Картины и литографии М. А. *Бонта*, воссоздающие образы простых тружеников, то лиричные, то драматичные сцены народной жизни, стали предвестником социально активного искусства последующих лет. К. *Эрмосилья Альварес*, испытавший влияние мексиканской монументальной живописи и графики, создал графические циклы и росписи, проникнутые гуманизмом и яркой социальной направленностью, духом политической борьбы. Сотрудничество с Д. Сикейросом (см.



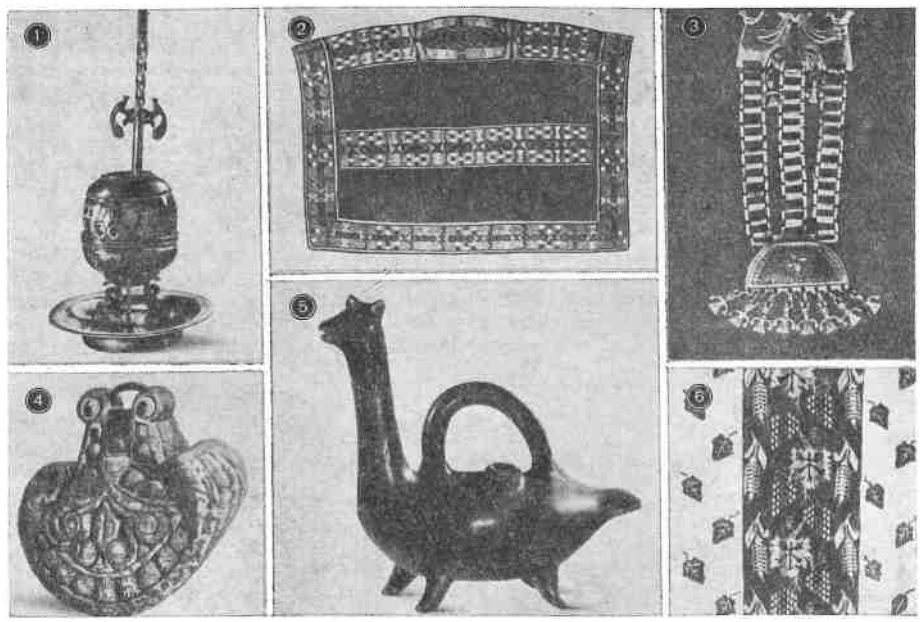
Искусство Чили 20 в. 1. Х. Кабальеро. «Скромный пейзаж». 2. Р. Матта. «Весна». 3. К. Сереседа. «Крестьянская девочка». 1950-е гг. 4. М. А. Бонта. «Молния». Литография. 1950-е гг. 5. Э. Тобар. «Жалоба». Гравюра на линолеуме из цикла «К истории компартии Чили». 1975.

Мексика), расписывавшим в 1941—42 школу в Чильяне (Chillán), помогло вступить на путь социальной активности новому поколению художников. К ним принадлежал Х. *Вентурельи*, чьи лучшие графические листы и росписи, ясные и лаконичные, наполнены духом страстной борьбы с социальной несправедливостью. Общественным протестом, призывом к рабочей солидарности отмечены картины П. Лобоса (P. Lobos, p. 1918), внимание к социальным проблемам растёт в реалистической живописи Ксимены Кристи (X. Cristi, p. 1920). Ярко эмоциональны, драматичны росписи и литографии Х. Эскамеса (J. Escámez, p. 1928), посвящённые трудовому народу Ч. Группы мастеров политической графики и живописи образовались вокруг К. Эрмосильи Альвареса и Кармен Сереседы (C. Cereceda, p. 1927). В живописи 40—60-х гг. были сильны тенденции абстракционизма и сюрреализма, но и затронутые ими мастера в своей графике тяготели к социально активному реализму — Н. Антунес (N. Antunes, p. 1918), увлёкшийся образами народного творчества, Р. Бру (R. Bru, p. 1923), Г. Нуньес (G. Núñez, p. 1930). Прогрессивные общественные движения захватили и крупных представителей авангардизма, как скульптор Марта Кольвин (M. Colvín, p. 1917) и один из лидеров мирового сюрреализма Р. *Матта*, стремившийся соединить своё причудливое визионерство с разоблачением империализма.

При правительстве Народного единства (1970—73) бурный рост политической и творческой деятельности широких народных масс проявился в росписях общественных сооружений (живопись Х. Эскамеса в ратуше в Чильяне, 1972), создававшихся гл. обр. многочисленными бригадами монументальной живописи, куда входили профессиональные и самодеятельные художники. С бригадой коммунистической молодёжи «Рамона Парра» (исполнившей на набережной в Сантьяго росписи в честь 50-летия компартии Ч.) сотрудничал Р. Матта. Работали коллективы декоративного

искусства, в т. ч. организованная П. Нерудой группа ткачих, изготовлявшая в Исла-Негре (Isla Negra) ковры с изображениями бытовых сцен. В результате военно-фашистского переворота 1973 многие художники погибли, были брошены в концлагеря, многие эмигрировали. Были уничтожены росписи Эскамеса в Чильяне и монументальные работы бригад в Сантьяго, Вальпараисо, Антофагасте (Antofagasta) и др. Художники Ч. продолжают борьбу в эмиграции: агитационная роспись, выполненная в Дрездене (ГДР) бригадой «Сальвадор Альенде», живопись Х. Бальмеса (J. Balmes, р. 1927), Грасии Барриос (G. Barrios, р. 1926), Г. Нуньеса, графика бригады «Пабло Неруда», Э. Тобара (H. Tobar, р. 1923), Маргариты Пельегрин (M. Pellegrín, р. 1940), Г. Дейслера (G. Deisler, р. 1940), В. Контрераса Тапии (V. Contreras Tapia, р. 1949) со страстью и негодованием протестуют против злодеяний чилийской военно-фашистской хунты и международной реакции.

Народное искусство. Индейцы Ч. издавна жили в примитивных хижинах: у арауканов это плетёные «рука», обмазанные глиной, с тростниковыми крышами; индейцы уильиче в области р. Тольтен и на о-ве Чилоэ строили общинные «большие дома». На Ю. для постройки домов используют дерево, в Ср. Ч. строят глинобитные и сырцовые дома, на С. — каменные, с деревянными балками и дверями. В городах дома испанского типа приспособлены к прохладному климату Ч., в трущобных районах распространены «конвентильо» — длинные одноэтажные многокомнатные дома с открытым проходом посредине.



Народное искусство Чили. 1. Серебряный прибор для мате (парагвайского чая). 19 в. 2. Пончо индейцев пикунче. Около 1930. Музей индейца. Нью-Йорк. 3. Серебряная подвеска индейцев арауканов. Около 1900. Музей индейца. Нью-Йорк. 4. Деревянное резное стремя. 5. Фигурный керамический сосуд из Помайре. 6. Накидка «чаманто» из Доньиуэ.

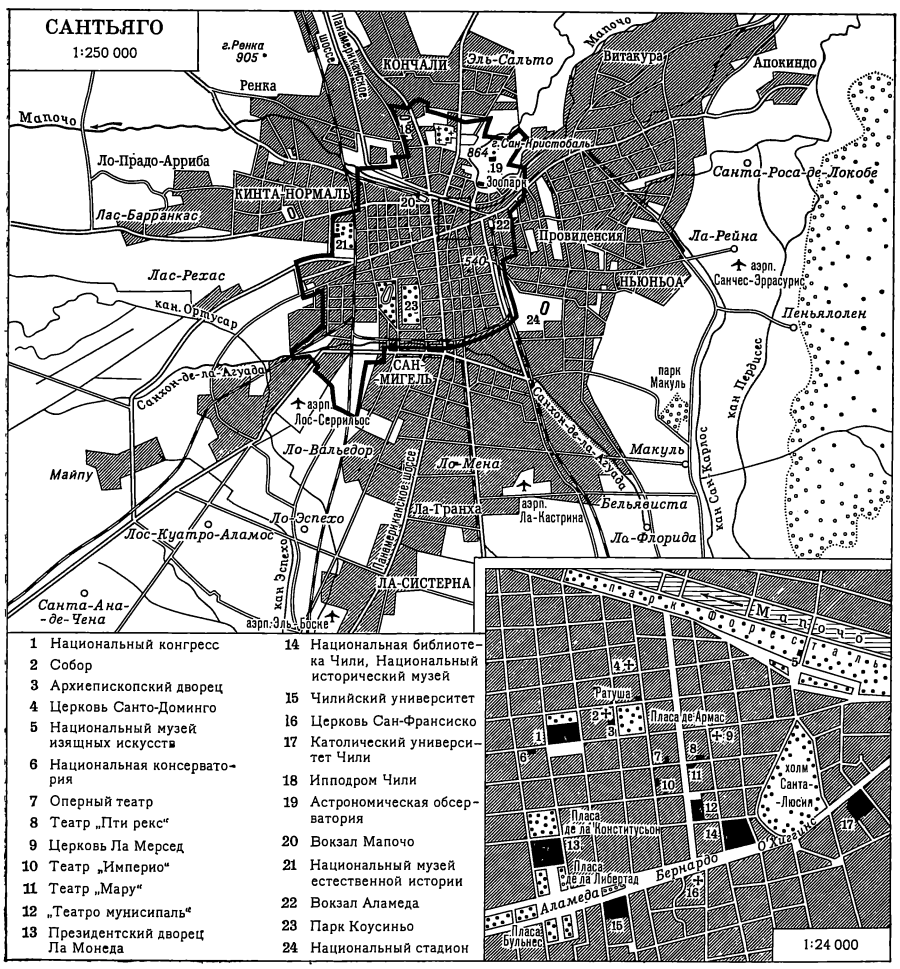
В народном декоративном искусстве Ч. соединены индейские и испанские традиции. Араукане издавна воздвигали на могилах деревянные столбы, схематично вырезая на них человеческие фигуры, плели корзины в форме кувшинов, изготовляли глиняную утварь; славятся серебряные изделия арауканов — подвески («сикель») с изображениями людей, животных и птиц, заколки («топо») для одежды, серьги, броши, браслеты, тканые шерстяные штаны («чирипа») и плащи («пончо»), украшенные красными, синими и белыми полосами. Многочисленные ремесленники и небольшие кустарные мастерские изготовляют по старинным образцам бытовые изделия. К индейской культуре восходят керамика, ткачество, изделия из раковин, соломы, растительных волокон, к испанской культуре — одежда для верховой езды, кожаные узорчатые сёдла, резные деревянные стремена, железные шпоры, красочные шёлковые платки. В мелких городках вокруг Сантьяго, Вальпараисо, Чильяна изготовляют керамику — в Кинчамали (Quinchamalí) чёрные и в Помайре (Pomaire) красные сосуды в виде домашних животных, в Норте-Чико (Norte Chico) — кувшины в форме утки, в Темуко (Temuco) — в форме свиньи, в Талаганте (Talagante) — ярко раскрашенные игрушки. В Ср. Ч. ткут белые шерстяные одеяла с красными полосами, на о-ве Чилоэ — с цветочными узорами. Популярны разноцветные шерстяные пончо и накидки «чаманто». Многообразны игрушки из дерева, крашеного конского волоса, волокон древесного корня. Деревянные и каменные статуэтки по древним образцам, украшения из морских раковин делают рапануйцы на о-ве Пасхи.

Лит.: Григорович Н., Живопись Чили, «Искусство», 1967, № 9; Полевой В. М., Искусство стран Латинской Америки, М., 1967; Культура Чили, М., 1968; Chilean contemporary art. An exhibition, S. F., 1940; Benavides Rodríguez A., La arquitectura en el Virreinato del Perú y en la capitanía general de Chile, Santiago de Chile, 1941; The art of Chile, «The Studio», 1950, May, v. 139, № 686; Pereira Salas E., La ar-

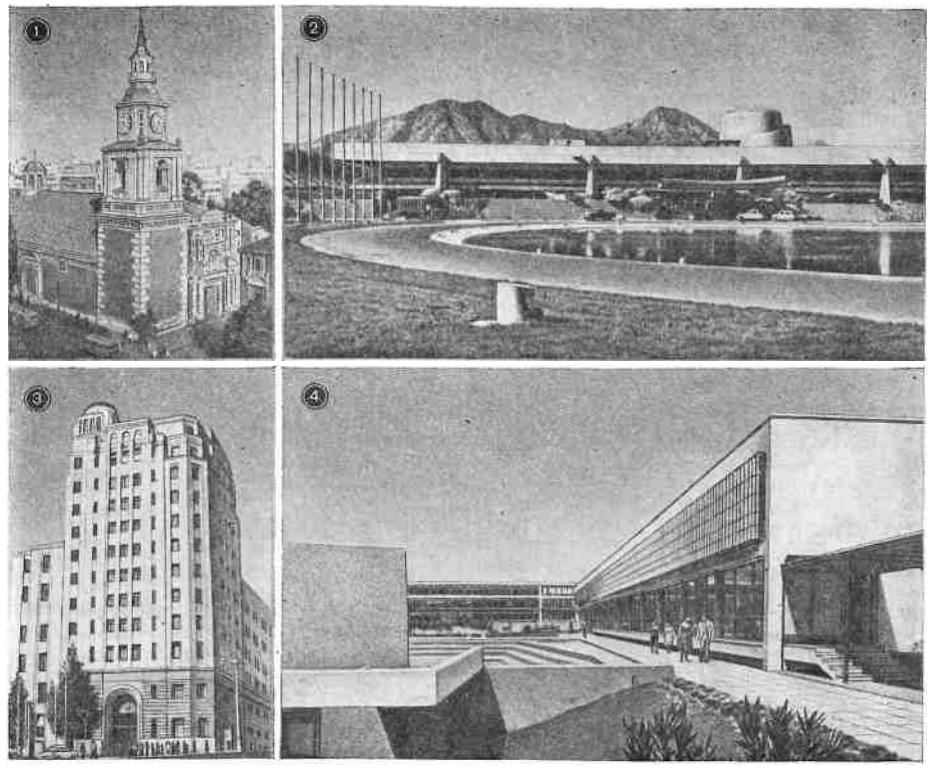
quitectura chilena en el siglo XIX, Santiago de Chile, [s. a.]; Romera A. R., Historia de la pintura chilena, Santiago de Chile, [1951]; Montandón R., Chile. Monumentos históricos y arqueológicos, México, 1952; Exposición de pintura y escultura chilenas contemporáneos. Buenos Aires, 1953. Catalogo, B. Aires, 1953; Cereceda C., Über die junge chilenische Kunst, «Bildende Kunst», 1958, H. 4; Pereira Salas E., Historia del arte en el Reino de Chile, Santiago de Chile, 1965; Dockstader F. J., Indian art in South America, Greenwich, 1967; Montecino Montalva S., Pintores y escultores de Chile, Santiago de Chile, 1970; Lago T., Arte popular chileno, 2 ed., Santiago de Chile, 1971; Ars Hispaniae, v. 21, Madrid, 1973; Galaz G., Ivelič M., La pintura en Chile, Santiago de Chile, 1975; Kaiser T., Kunst gegen den Faschismus in Chile, «Tendenzen», 1975, Mai/Juni, № 101; Maldonado V. C., Chilenische bildende Künstler in der Deutschen Demokratischen Republik, «Bildende Kunst», 1977, H. 6; Bayón D., Gasparini P., Panorámica de la arquitectura latino-americana, Barcelona, [1977]; Kunst und Kultur des demokratischen Chile, [Fischerhude, 1977].

ГОРОДА

САНТЬЯГО, Сантьяго-де-Чили (Santiago de Chile) — столица Ч., гл. культурный и экономич. центр страны. Расположен у подножия Анд, по обоим берегам р. Мапочо. Осн. в 1541 под назв. Сантьяго-дель-Нуэво-Эстремо (Santiago del Nuevo Extremo), строился на левом берегу Мапочо по тщательно разработанному плану: улицы шир. ок. 10 *м* делили г. на прямоуг. кварталы 128 *м* × 128 *м*, состоявшие из 4 владений. В центре находилась пл. Пласа де Армас, от к-рой расходились улицы на С., Ю., З. и В. На пл.— собор, ратуша, архиепископский дворец. Застройка колон. периода — одинаковые низкие, массивные дома в 1 и 2 этажа с внутр. двориками; многочисл. монастыри и церкви разрушены землетрясениями или сильно перестроены. В сер. 19 в. составлен план развития С. (1841—53, арх. П. Дежан, Х. Эрбахе), предусматривавший гл. обр. парадную застройку центра между холмом Санта-Люсия (первоначальное ядро г. с крепостью и часовней, с 1870-х гг.— парк), гл. магистралью С. авенидой Бернардо О'Хиггинс (Аламедой) и левым берегом Мапочо (с 1890-х гг.— парк Форесталь). В сер. 19 в. Пласа де Армас окружена аркадами пассажа Мак-Клюр (арх. К. Ф. *Брюне де Бен*). Устроены также парки Лас Делисьяс, Коусиньо (арх. М. Альдунате), зоопарк, многие из них расположены на холмах, мягкой грядой обрамляющих г. В 19—20 вв. С. значительно вырос, в т. ч. на С. за Мапочо, где возвышается гора Сан-Кристобаль. К З. от центра — р-ны многоквартирных домов, к Ю.-В.— административные и деловые, в т. ч. высотные, здания. Преобладает (из-за землетрясений) невысокая застройка (3—5, в центре 8—12 этажей). На В.— р-н вилл, садов, особняков «калифорнийского стиля» сер. 20 в. В 1938—42 в центре на месте старых кварталов устроен прямоуг. комплекс трёх площадей (Пласа де ла Конститусьон, Пласа де ла Либертад, Пласа Бульнес) с дворцом Ла Монеда посредине (планировщик арх. Бера) и крупными зданиями по периметру. В 50-х — нач. 70-х гг. построены мн. жилые и обществ. комплексы, в 1965—69 реконструированы 4 р-на (арх. Г. Сен-Жан). Вместе с тем в конце 19 и 20 вв. с ростом пром-сти выросли трущобные р-ны, борьбу с к-рыми вело правительство Нар. единства. При воен.-фашистской диктатуре строятся крупные здания иностр. фирм. Дома 18 в.: гостиница Коррехидора (1750—1767), гостиница Санто-Доминго, «Цветной дом», дом семьи Санчес Лория-и-Фонтесильья, дом Веласко. **Мон. Сан-Франсиско:**



1 Национальный конгресс
2 Собор
3 Архиепископский дворец
4 Церковь Санто-Доминго
5 Национальный музей изящных искусств
6 Национальная консерватория
7 Оперный театр
8 Театр „Пти рекс"
9 Церковь Ла Мерсед
10 Театр „Империо"
11 Театр „Мару"
12 „Театро мунисипаль"
13 Президентский дворец Ла Монеда
14 Национальная библиотека Чили, Национальный исторический музей
15 Чилийский университет
16 Церковь Сан-Франсиско
17 Католический университет Чили
18 Ипподром Чили
19 Астрономическая обсерватория
20 Вокзал Мапочо
21 Национальный музей естественной истории
22 Вокзал Аламеда
23 Парк Коусиньо
24 Национальный стадион



Сантьяго. 1. Церковь Сан-Франсиско. 1572—1618. Башня — 1756, архитектор П. де Мадарья; перестроена в 1860, архитектор Ф. Вивасета. 2. Экономическая комиссия ООН для стран Латинской Америки. 1960—66. Архитектор Э. Дуарт. 3. Здание Министерства социального обеспечения. 1930. Архитектор Р. Гонсалес Кортес. 4. Технологический университет. 1962—65. Архитекторы К. Брешани, Г. Вальдес, Ф. Кастильо, К. Гарсия Уйдобро.

ц. (грубый кам., 1572—1618, однонефная, лат. крест в плане; резной дер. потолок на мощных балках —1615—18, М. де Лепе; портал с мотивами ренессанса и платереско; башня—1756, П. де Мадарья, перестроена в 1860, Ф. Вивасета; боковые нефы — 1860, Ф. Вивасета), капелла Ла Соледад (конец 16 в., перестроена в 1-й пол. 18 в.), клуатр (16—17 вв., аркады на мощных, приземистых колоннах; 42 картины из жизни св. Франциска, 1684, Х. Сапата Инка; ныне Музей колон. иск-ва). Собор на Пласа де Армас (1541—1619, перестроен в 1647 и 1679; нынешнее здание —1780—99, Х. *Тоэска-и-Ричи*, классицизм; пам. Карлу III, Тоэска-и-Ричи). Монастырские церкви: Сан-Агустин (конец 16 в., перестроена во 2-й пол. 19 в.; башня и резные дер. двери — 1860, Ф. Вивасета), Ла Мерсед (1566, разрушена в 1730, восстановлена в 1735; перестроена в 1795, Тоэска-и-Ричи), Санто-Доминго (17 в., перестроена в 1747—71, 3-нефная, дер. потолок; фасад — нач. 19 в., Тоэска-и-Ричи). Ратуша («кабильдо», б. интендантство; 1775—1807, Тоэска-и-Ричи, М. де Хара Кемада, классицизм), госпиталь Сан-Хуан де Дьос (1797, Тоэска-и-Ричи, классицизм), мост Пуэнте де Каль-и-Канто (Тоэска-и-Ричи, классицизм), Монетный двор (президентский дворец **Ла Монеда**; 1780—1805, Тоэска-и-Ричи, А. Кабальеро, классицизм; в 1973 подвергся бомбардировке), телеграф (б. дом капитула; 1784—90, Тоэска-и-Ричи). Нац. конгресс (1-я пол. 19 в., А. К. Монт, классицизм; 1876, Л. Эно, Э. Келли, эклектика), Ун-т Ч. (1854—74, Л. Эно, Ф. Вивасета), артиллерийские казармы (1853, Х. Ф. Гана), Муницип. театр (1853, К. Ф. Брюне де Бен, разрушен в 1870; новое здание — 1873, Э. Келли), дом ген. Бульнеса (1857, Брюне де Бен), дом Л. Перейры (Л. Эно), дом Х. Мейгса (1857, Дж. Л. Уэтмор); Старые трибуналы (1858), ц. Кармен Альто (1865), Центр. рынок — все Ф. Вивасета; церкви Ла Компаньия (перестройка) и Эль Асило дель Сальвадор (неоготика) — обе сер. 19 в., Х. Т. Гандарильяс; церкви капуцинов (1861), Ла Реколета (1882), Лас Агустинас, Сан-Игнасио, дворец Эррасурис (1874) — все Э. Келли; дворцы «Альгамбра» (1862) и Х. Т. де Урменета Гарсия (1871) — оба М. Альдунате; ц. Саграрио (1863) и мон. Ла Мерсед (1865) — оба Ф. Штольф; почтамт (1870, Р. Браун), дворец Коусиньо (1875—78, П. Латуд); вокзал Мапочо (1890) и Торг. биржа (1917)—оба Э. Жекье; Дворец трибуналов (1905—11, Э. Дуайер, А. Шаде) и Дворец изящных иск-в (1910) — оба «стиль модерн»; колоннада Бульнеса (1923—32, Х. Артеага), пам. А. Прату (1920-е гг.), Министерство социального обеспечения (1930, Р. Гонсалес Кортес), индивид. дома (1946, Э. *Дуарт*; 1955, Х. Костабаль), крытый стадион в парке Коусиньо (арх. Рекордон); лицей «Сент-Экзюпери» (1958), **Экономич. комиссия ООН для стран Лат. Америки** (1960—66), жилой р-н «Хардин дель Эсте», адм. здание «Артуро Прат» — все Дуарт; жилые комплексы «Гонсалес Кортес» (1960—63, С. Гонсалес, Э. и Х. Мардонес, Х. Поблете), «Порталес» (1961—63, К. Брешани, Г. Вальдес, Ф. Кастильо, К. Гарсия Уйдобро), «Президент Фрей» (Д. Бальмаседа, С. *Ларраин* и др.); ф-ка (1962—63, Дуарт, Митровиц), Технологич. ун-т (1962—65, Брешани, Вальдес, Кастильо, Гарсия Уйдобро), семинария (Дуарт, Ларраин и др.).

Нац. музей изящных иск-в, осн. в 1910: живопись, скульптура, графика Ч. и др. стран. **Музей колониального иск-ва Сан-Франсиско,** осн. в 1968: арх-ра и иск-во Ч. 16 — нач. 19 вв. **Музей совр. иск-ва** при Ун-те Ч. **Музей нар. амер. иск-ва** при Ун-те Ч. **Нац. историч. музей Ч.,** осн. в 1911.

Лит.: Vicuña Subercascaux B., La ciudad de Santiago. Planos y las transformaciones, Selecta V., 1910; Secchi E., Arquitectura en Santiago. A siglo XVII—XIX, Santiago, 1941.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

АРИАС (Arías), Вирхилио (8. XII. 1855, Ранкиль—1941, Сантьяго) — скульптор. Уч. у Н. Пласы в Ун-те Ч. в Сантьяго. В 1874—89, 1890 и 1912—35 жил в Европе. С 1876 посещал в Париже АХ и академию Жюлиана. Директор Школы изящных иск-в в Сантьяго (1902—11). Произв.: «Дафнис и Хлоя», «Лист лавра», «Снятие со креста» (мр., 1884, Нац. м. изящных иск-в,

Сантьяго), бюсты А. Мичелены и К. Рохаса (оба — 1888), рельефы пам. морякам в Вальпараисо.

Лит.: Sanhueza J., En el primero centenario de Virgilio Arías, «Revista de arte», 1956, № 3, mayo.

БОНТА́ (Bontá), Марко А. (р. 1. XI. 1898, Сантьяго) — живописец и график. Уч. с 1913 в Школе изящных иск-в в Сантьяго. В 1929—31 жил в Испании. В 1938 работал в Европе, в 1945 — в Венесуэле. Основал отд. графики в Школе прикл. иск-в в Сантьяго (1931), Музей совр. иск-ва в Сантьяго (1947), Ин-т распространения пластич. иск-в в Сантьяго (1953). Председатель Чилийской ассоциации живописцев (1945). Произв.: автопортрет (1926), «Концерт в Гуанакеро», «Подовый хлеб», «Зима», «Молния» (литогр.).

Соч.: Cien años de pintura chilena, 1946.

Лит.: Vila Silva W., Marco A. Bontá, Santiago de Chile, 1955.

БРЮНЕ́ ДЕ БЕН (Brunet de Baines), Клод Франсуа (1788, Париж — 1855, Сантьяго) — архитектор. Уч. в Париже. В 1848 приехал в Сантьяго, где основал Школу архитектуры и стал её руководителем. Работы — назв. в ст. *Сантьяго*.

Лит.: Pereira Salas E., La arquitectura chilena en el siglo XIX, Santiago de Chile, [s. a.].

ВЕНТУРЕ́ЛЬИ, Вентурелли (Venturelli), Хосе (р. 25. III. 1924, Сантьяго) — живописец и график. Уч. в Школе изящных иск-в в Сантьяго (1938—41), в 1939—41 путешествовал по стране, бывал на шахтах на севере Ч. Посетил Боливию (1943), Аргентину и Уругвай (1944), Бразилию (1944—45), Гватемалу и Мексику (1950), Зап. Европу (1951, 1954), КНР (1952), СССР (1953). В 1942 сотрудничал в Чильяне с Д. Сикейросом (см. *Мексика*). С 1957 ряд лет жил в КНР. Произв.: рис. для газеты «Сигло» (1945); циклы — «28 января» (граттаж, 1946), «Без мира» (цветные рис., 1948), «Это ещё есть сегодня» (литогр., 1949), «Строители мира» (литогр., 1954); илл.— к «Всеобщей песни» П. Неруды (1949), «Песне пампы» В. Тейтельбойма (1950); стенная живопись в гл. здании Ун-та Ч. в Сантьяго (пироксилин, 1950), в Большой аудитории мед. ф-та Ун-та в Гаване (1961—62); декорации к балету «Юность» (1948, Нац. балет Ч.).

Х. Вентурельи. «Шахтёры». Цветная литография. 1950-е гг.

Лит.: Неруда П., Хосе Вентурелли, «Иностранная литература», 1958, № 6; José Venturelli. Ein chilenischer Maler und Grafiker, Dresd., 1956.

ГОРДО́Н (Gordón), Артуро (1883, Вальпараисо — 1945, там же) — живописец. Уч. в Школе изящных иск-в в Сантьяго с 1904, у П. *Лиры* в 1908. Принадлежал к «поколению 1913». Проф. Школы изящных иск-в в Вальпараисо. Автор реалистич. картин на темы нар. жизни. Произв.: «Ноктюрн» (1909), «Интерьер», «Танец куэка».

ДУА́РТ, Дуарт Аростеги (Duhart Harosteguy), Эмилио (р. 6. XI. 1917, Темуко) — архитектор. Уч. в Бордо (Франция, 1934), в Католич. ун-те Ч. в Сантьяго, занимался в арх. школе Гарвардского ун-та в Кембридже (США, 1941) у В. Гропиуса (см. *Германия, США*). В 1953—60—директор Ин-та планировки, град-ства и жилища в Сантьяго, с 1965 — проф. Массачусетсского ин-та технологии в Кембридже, с 1970—проф. АХ в Париже. Работы — назв. в ст. *Сантьяго*, а также: планировка пром. р-на Уачипато-Талькауано (1956), регулирование плана г. Консепсьон, отели в Кастро и Анкуде.

Э. Дуарт. Лицей «Сент-Экзюпери» в Сантьяго. 1958. Внутренний двор.

Лит.: Bayón D., Gasparini P., Panorámica de la arquitectura latino-americana, Barcelona, [1977].

КА́РО (Caro), Мануэль Антонио (3. VI. 1833, Сан-Карлос-де-Чилоэ — 14.VII.1903, Вальпараисо) — живописец. В 1859—66 жил в Европе, уч. в Париже у П. Гарьота, с 1862 в АХ. Автор портретов, жанровых картин из чилийской жизни. Произв.: портрет Л. Монтеро (1862), «Нищий, просящий милостыню» (1867), «Кукуручо» (1868), «Танец самакуэка» (1872, эскиз— в Нац. м. изящных иск-в в Сантьяго), «Поминки», «Отречение Б. О'Хиггинса».

Соч.: Historia de la pintura chilena, Santiago, 1951.

ЛАРРАЙН, Ларраин Гарсия (Larraín García), Серхио (р. 17. XI. 1905, Сантьяго) — архитектор. Уч.в Швейцарии, Франции и в Католич. ун-те в Сантьяго; с 1929— проф. этого ун-та. Основоположник совр. арх-ры Ч. Работы — назв. в ст. *Сантьяго*, а также морская школа «Артуро Прат» в Вальпараисо (1960-е гг.).

ЛИ́РА (Lira), Педро (14. V. 1845, Сантьяго— 20. IV. 1912, там же)— живописец. Уч. у А. Чикарелли в школе жи-

П. Лира. Женский портрет. 2-я половина 19 в.

вописи Ун-та Ч. в Сантьяго, в 1873—84 жил в Париже, где уч. у Э. Делоне и Ж. Бастьен-Лепажа (см. *Франция*). Основал в Сантьяго Союз художников (1885) и художеств. салон. С 1892 — директор Школы изящных иск-в в Сантьяго. Автор портретов, жанровых и исторических картин, пейзажей. Произв.: «Рио-Кларо» (1872), «Труд» (1875), «Филипп II и великий инквизитор» (1880), «Каин» (1882), «Скованный Прометей» (1883), «Детство Джотто» (1900), «Больной ребёнок», женский портрет, «Ревность»; «Балкон», «В загородном доме» — оба в Нац. м. изящных иск-в, Сантьяго.

Соч.: Las bellas artes en Chile, 1865; Diccionario biográfico de pintores, 1902.

Лит.: Yáñez Silva N., El hombre y el artista Piedro Lira, Santiago, 1933.

МА́ТТА, Матта Эчауррен (Matta Echaurren), Роберто Себастьян Антонио (р. 11. XI. 1912, Сантьяго) — живописец. Окончил Католич. ун-т Ч. в Сантьяго (1931), где изучал арх-ру. В 1933—35 жил в Париже, где уч. в Школе град-ства и арх-ры, был ассистентом Ле Корбюзье (см. *Франция*). В 1936 доброволец испанской респ. армии. В 1938 под влиянием сюрреалистов обратился к живописи, сначала в духе «абсолютного автоматизма». Посетил ряд стран, в т. ч. СССР, в 1939—54 жил в Нью-Йорке, в 1954—70 — в Париже, в 1970—73 — в Ч., где сотрудничал с молодёжной коммунистич. бригадой «Рамона Парра». После 1973 в эмиграции. Сюрреалистич. живопись М.— росписи (в т. ч. на Кубе), картины, в т. ч. большие панно, часто посвящены разоблачению бесчеловечной жестокости империализма. Произв.: «Прислушивайся к жизни» (1941), «Покрывать землю новой росой» (1953) — оба в Музее совр. иск-ва, Нью-Йорк; «Вопрос Джамили» (1962), триптих «Алабама, Вьетнам, Санто-Доминго» (1965), «Гримау — час истины».

Лит.: Rubin W., Matta, «The Bulletin of the Museum of Modern Art», 1957, v. 25, № 1; Roberto Matta, B., 1970.

ТОЭСКА-И-РИ́ЧИ, Тоэска-и-Риккки (Toesca y Ricchi), Хоакин (1745, Рим — 1799, Сантьяго) — архитектор. Уч. в Неаполе у Ф. Сабатини, с к-рым работал позже в Мадриде. С 1780 жил в Америке: посетил Мехико, Боготу, Куско, Лиму и обосновался в Сантьяго, где возглавил стр-во города. Представитель классицизма. Работы — назв. в ст. *Сантьяго.*

Лит.: Toro y Toro B., Toesca. Ensayo sobre su vida y obras, «Boletín de la Academia de la Historia», 1934, № 3; Yori C., Antecedentes sobre el arquitecto Joaquin Toesca y el periodo neoclásico de fines del siglo XVIII, в кн.: Seminario de historia de la arquitectura, Santiago, 1953.

ЭРМОСИ́ЛЬЯ А́ЛЬВАРЕС (Hermosilla Álvarez), Карлос (р. 1905, Вальпараисо) — график и живописец. Уч. в Нац. школе изящных иск-в в Сантьяго (1930—31) у Аны Кортес и в 1934 в Школе прикл. иск-в в Сантьяго. С 1939 проф. Школы изящных иск-в в Винья-дель-Мар. Работает во мн. графич. техниках (акв., рис., гр. на дереве, линолеуме и металле, литогр.), выступает как мастер монументальной живописи. С 1973 в эмиграции. Произв.: альбомы —«Благородные лица» (ксилогр., 1934), «Вальпараисо» (линогр.), «Чилийские поэты» (линогр.), «Знамёна» (линогр.), «Ужасы войны» (линогр.); 30 портретов борцов за мир (рис., 60-е гг.), «Меланхолия» (оф.); стенные росписи в больнице в Вальпараисо и в Нар. ресторане в Винья-дель-Мар — конец 40-х гг.

К. Эрмосилья Альварес. «Старый Тойо». Гравюра на линолеуме. Середина 20 в.

Лит.: Иванов И. В., Современная чилийская графика, в кн.: Культура Чили, М., 1968.

УЧРЕЖДЕНИЯ

Академия изящных иск-в в Сантьяго.

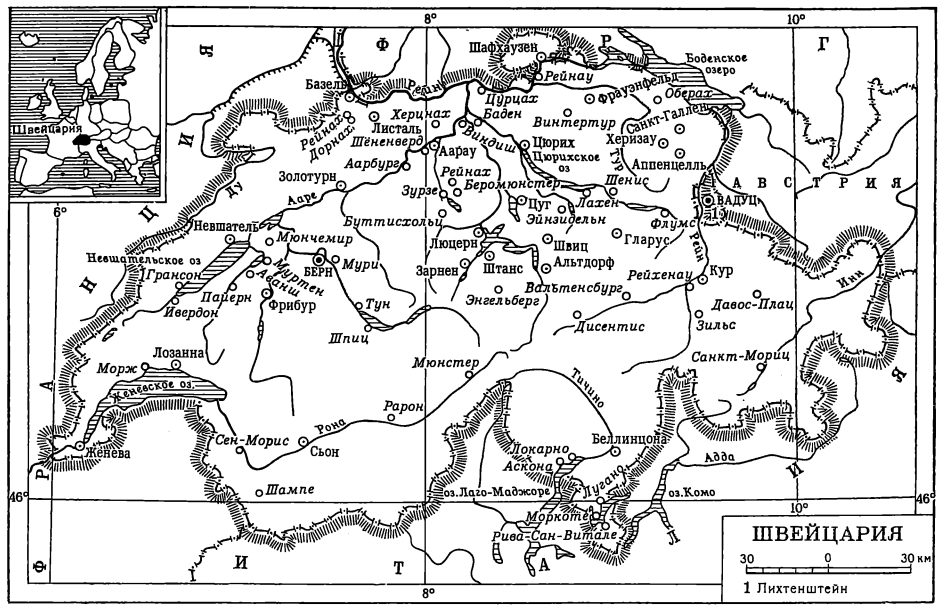
УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Школа прикл. иск-в в Сантьяго. **Ф-т архитектуры, гор. планировки и географии Католич. ун-та Ч.** в Сантьяго, осн. в 1888. **Ф-т изящных иск-в** и **ф-т арх-ры Ун-та Ч.** в Сантьяго, осн. в 1738. **Ф-т арх-ры и гор. планировки Католич. ун-та Вальпараисо,** осн. в 1928. **Школа гражд. инженерии** и **Ин-т иск-ва Ун-та Консепсьона,** осн. в 1919. **Ф-т изящных иск-в Юж. ун-та Ч.** в Вальдивии, осн. в 1954. **Школа гражданской инженерии Тех. ун-та Федерико Санта-Мария** в Вальпараисо, осн. в 1926.

Авторы: Е. И. Кириченко (арх-ра), Н. А. Шелешнева (изобразительное иск-во), А. М. Кантор.

ШВЕЙЦАРИЯ

ШВЕЙЦАРСКАЯ КОНФЕДЕРАЦИЯ (ПО-НЕМЕЦКИ SCHWEIZERISCHE EIDGENOSSENSCHAFT. ПО-ФРАНЦУЗСКИ CONFÉDÉRATION SUISSE. ПО-ИТАЛЬЯНСКИ CONFEDERAZIONE SVIZZERA).



Швейцария — государство в Центральной Европе, граничит с ФРГ, Францией, Италией, Австрией и Лихтенштейном. Современная Ш. представляет собой единую союзную республику, в состав которой входят на правах федераций 22 равноправных кантона, 3 из которых разделены на полукантоны. «Вечный нейтралитет» Ш., признанный Венским конгрессом 1814—15, создал благоприятные условия для культурного и общественного развития страны.

Специфика историко-культурного развития Ш. определялась соседством крупнейших европейских стран (Франции, Германии и Италии). Исторически сложившееся разделение Ш. на три основные культурные «зоны» сказалось на характере искусства различных её областей. Ещё в период раннего средневековья восток страны был завоёван германскими племенами алеманнов (406—407; см. *Германцы*), её западные области отошли к бургундам (ок. 450), а юго-восток захватили остготы (493; см. *Италия*). В настоящее время Ш.—четырёхъязычная страна (три языка—немецкий, французский и итальянский—государственные): на С. население говорит на немецком языке, на З. и в Центральной Ш. —на французском, в южных районах—на итальянском и ретороманском языках.

ДРЕВНИЙ ПЕРИОД

На территории Ш. сохранились многочисленные палеолитические стоянки, гл. обр. в кантоне Шафхаузен. К древнейшим памятникам художественной культуры Ш. относятся примитивные, вырезанные из кости изображения животных, гравированные костяные орудия. В период неолита (6—4-е тысячел. до н. э.) по берегам Боденского, Цюрихского, Невшательского и других озёр возникли свайные и пещерные поселения. В период ранней бронзы (конец 3-го — нач. 2-го тысячел. до н. э.) получили распространение примитивные виды керамики (преобладали колоколовидные кубки с простой орнаментацией). В погребениях найдены многочисленные женские украшения, часто встречаются золотые, бронзовые и оловянные бусы, луновидные шейные пластины.

В 1450—1250 до н. э. на территории Ш. были распространены две разновидности культуры курганных погребений: культура юра и альпийская культура. Курганы часто имели внутри каменные конструкции, а снаружи окружались каменным венцом. В них найдены разнообразные женские украшения из бронзы (подвески сердцевидной и лилиевидной формы, височные

кольца, плоские нашивки на одежду и пояса, спиралевидные перстни), оружие, керамические изделия (сосуды в виде амфоры, реже — миски, чаши и кувшины с высоким горлом).

Рейнско-швейцарская культура полей погребений (2—1-е тысячел. до н. э.) представлена керамическими кубками, чашами, погребальными урнами, украшенными линейным, прочерченным или гребенчатым орнаментом, иногда орнаментом в виде ямочек или фестонов.

К железному веку (с нач. 1-го тысячел. до н. э.) относится культура Голасекки, характерная для кантона Тичино. В изделиях из бронзы и железа, покрытых простым сетчатым орнаментом, а также в керамике заметно сильное влияние культуры Villановы (см. *Италия*). К концу 6 в. до н. э. появляется много привозных этрусских (см. *Этруски*) и греческих (см. *Греция* Древняя) изделий (курган Грехвилле, Grächwille, кантон Берн).

В *гальштатском искусстве* (см.; 8—5 вв. до н. э.) высокого уровня достигло изготовление украшенного гравировкой оружия из бронзы, реже — местного золота, создавались змеевидные и литавровидные застёжки-фибулы, иногда украшенные фигурками зверей, усечённые конические вёдра — ситулы, шейные обручи-гривны, орнаментированные браслеты. Керамика расписывалась монохромным, простого рисунка геометрическим орнаментом.

Наряду со свайными строились обнесённые земляными валами поселения с правильной планировкой улиц (Витновер Торн, Wittnower Torn, состоящее из 70 квадратных в плане домов). В конце 6 — нач. 5 вв. до н. э. возникли поселения, укреплённые деревянными (из вертикально поставленных брёвен) или каменными стенами.

В 5 в. до н. э. большая часть территории Ш. была занята гельветами—кельтским племенем, давшим название древней Ш.—Гельвеция. На востоке Ш. жили древние альпийские кельто-иллирийские племена ретов, которых античная традиция сближает с этрусками. Культура этого периода получила название латенской (5—1 вв. до н. э.; см. *Кельты*).

Племена гельветов и ретов вошли в активное соприкосновение с различными кельтскими племенами, а также с греками и этрусками, что сказалось на характере их искусства и уровне ремесла. К раннелатенскому периоду (5—4 вв. до н. э.) относятся стилизованные изображения зверей, украшенные эмалью и инкрустацией бронзовые и золотые погребальные маски, драгоценная утварь (ситулы, ритуальные кубки), ювелирные изделия (фибулы, браслеты и т. д.).

В среднелатенский период (до 2 в. до н. э.) возросла роль растительного и зооморфного орнамента, покрывающего поверхность литых браслетов, драгоценной утвари, погребальных стел. Повсеместно были распространены металлические штампы, покрытые витым орнаментом с изображением масок и астральных знаков. Высокого художественного уровня достигло изготовление тканей и изделий из кожи.

В 1 в. до н. э. территория обитания гельветов и ретов была завоёвана римлянами. Здесь возникли (часто на месте кельтских поселений) крупные центры римско-гельветской культуры. Ш. покрылась сетью римских колоний: Авентикум (Aventicum, ныне Аванш, Avenches), Акве-Гельветице (Aquae Helveticae, ныне Баден, Baden), Турикум (Turicum, ныне *Цюрих*), Аугуста-Раурика (Augusta Raurica, ныне Аугст, Augst), Генава (Genava, ныне *Женева*). Вдоль побережья Рейна возводятся сначала римские, а затем и гельветские фортификационные сооружения (военный лагерь в Виндониссе, Vindonissa, ныне Виндиш, Windisch, близ Бадена; городские укрепления Аванша). Аугуста-Раурика был регулярно спланированным городом, с прямоугольной сетью улиц, культовым и общественным центром (с храмом, форумом, театром, местом народных собраний), термами и торговыми кварталами. У подножия Альп строились загородные виллы римско-италийского типа (villa rustica), сельские поселения (vici), торговые центры, прокладывались дороги. Сохранились редкие фрагменты живописи и мозаики, в основном подражающие римским образцам (раскопки в *Лозанне*, *Золотурне* и др.). Возросший приток римских художественных изделий (керамика, стекло, бронза, серебро, ювелирные украшения, оружие и т. д.) оказал влияние на характер орнаментально-декоративных форм, сохранявших в целом верность местной традиции.

Немногочисленным памятникам декоративно-прикладного искусства алеманнов и бургундов—германских племён, завоевавших в 5 в. Восточную (алеманны) и Западную (бургунды) Ш., присуще обилие сложного растительного и зооморфного орнамента, включавшего стилизованные изображения людей и животных (см. *Германцы*). Это в основном металлические украшения, сквозные узорчатые фибулы алеманнов и пряжки бургундов, представлявшие собой сплошные пластины, покрытые чеканным узором, в котором прослеживается переход от чисто орнаментальных к фигурным мотивам. Фибулы, пряжки, оружие, декоративная утварь, предметы культа, а с 5 в.— чаши, кресты, оклады церковных книг, отличались, наряду с богатой орнаментацией, яркой полихромией, сочетавшей блеск металла и красочную сочность перегородчатой эмали (серебряный столо-

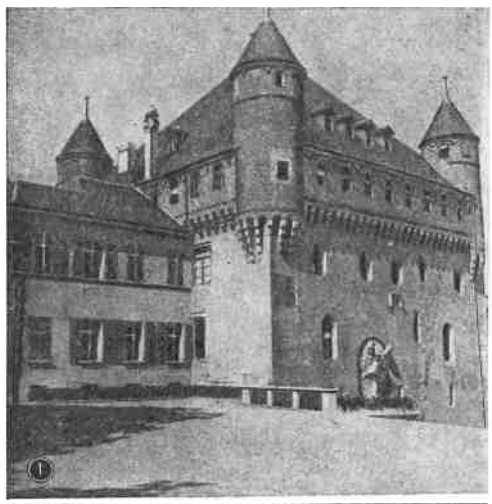
вый сервиз из Аугста, 4 в.). Развивалась также пластика малых форм, тесно связанная с кельтскими традициями (голова молодого гельвета, золотой портретный бюст Марка Аврелия из Аванша, оба — в Историческом музее Берна, Берн).

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО 5—16 вв.

С покорением франками алеманнов и бургундов большая часть территории Ш. вошла в состав Франкского государства (конец 5—6 вв.), а её художественная культура стала составной частью культуры государства франков. По Верденскому договору (843) Восточная и Центральная Ш. присоединились к Восточно-франкскому, а Западная — к Лотарингскому королевствам. В 962 все земли Ш. вошли в состав «Священной Римской империи», что усилило германизацию швейцарской культуры. В 13 в. большое значение приобрёл Сен-Готардский путь через Альпы, соединяющий Италию с европейскими странами и проходящий через кантоны Швиц, Ури, Унтервальден, которые стали ядром независимого Швейцарского союза. 13 в.—конец 15 в.—время напряжённой борьбы швейцарских кантонов за независимость, которая закончилась ограниченной самостоятельностью Ш. по отношению к Габсбургам. По Вестфальскому миру 1648 Ш. получила независимость.

Швейцарская **архитектура** раннего средневековья развивалась под влиянием архитектуры Италии, Франции и Германии, сохраняя в то же время верность местным традициям. Так, баптистерий в Рива-Сан-Витале (Riva San Vitale, кантон Тичино, 5—6 вв., перестроен в 11 в.), один из самых древних архитектурных памятников Ш., примыкает к раннесредневековым постройкам Италии (*см.*). Среди памятников периодов Меровингов и Каролингов (5—9 вв.) выделяются зальные церкви, ранними примерами которых являются церкви монастырей в Роменмотье (Romainmôtier, ок. 630, пристройка—755), Шпице (Spiz, после 765) и Зурзе (Sursee, сер. 9 в.). Отдельную группу памятников образуют ранние зальные церкви, представленные постройками кантона Граубюнден. Для них характерен хор из трёх соприкасающихся друг с другом апсид, центральная из которых была значительно крупнее боковых [церкви Санкт-Мартин в Дисентисе, Disentis, 8 в., Санкт-Мартин и Санкт-Люци в *Куре*, ок. 800, Санкт-Иоганн в Мюнстере, Münster (Мюстайр, Müstair), 9 в.]. Рано возникшие на территории Ш. монастыри (в Роменмотье, сер. 5 в., Сен-Морис, Saint-Maurice, кантон Вале, ок. 515) расширялись и перестраивались в период Каролингов (8—9 вв.). Примером функционально организованного монастырского комплекса, построенного по единому плану, является монастырь в Санкт-Галлене (Sankt Gallen, кантон Санкт-Галлен; осн. в 612, план сохранился в библиотеке монастыря). План монастырских построек учитывал особенности католического богослужения. Ориентированная на восток, монастырская церковь следовала в плане форме латинского креста и представляла собой ранний тип 3-нефной базилики с трансептом, средокрестие церкви было увенчано невысокой прямоугольной башней-фонарём. На западе церковь фланкировали башни, напоминающие лестничные башни капеллы в Ахене (см. *Германия*, *ФРГ*). Сходный тип базиликальной постройки обнаруживают фундаменты собора Фраумюнстер в *Цюрихе* и церкви в монастыре Сен-Морис (ок. 787).

1. Замок Сент-Мер. 14—15 вв. 2. Собор Нотр-Дам. 1175—1275. (Оба—в Лозанне.)

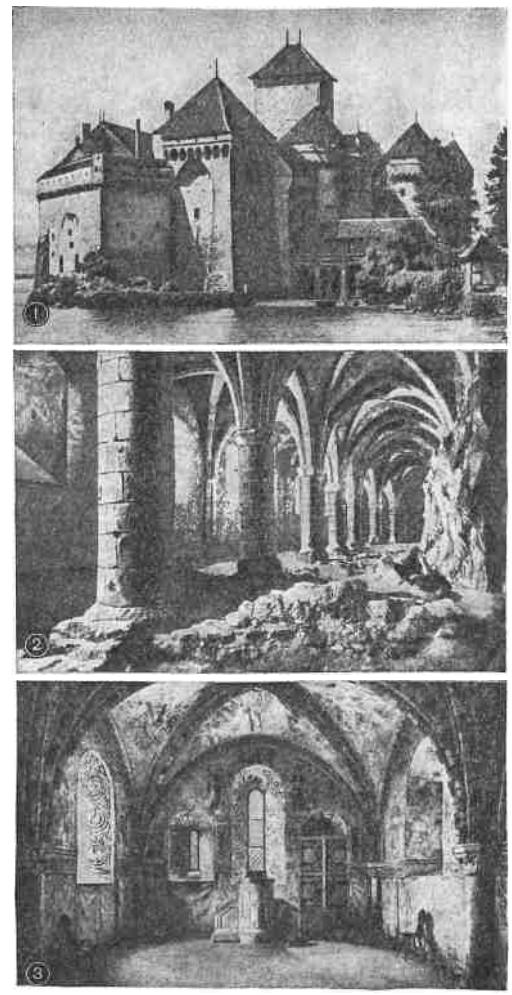


Романская архитектура Ш. отражала воздействие соседних с нею стран. В городах северных и центральных областей преобладали немецкие влияния, в *Женеве* и *Лозанне* сильнее ощущалось воздействие Франции, а в *Лугано*, Локарно (Locarno) и *Беллинцоне*—Италии. К памятникам романской архитектуры относятся культовые постройки 11—

Капелла Всех святых (на первом плане) и замок Турбийон (1294—1788) в Сьоне.

12 вв., гл. обр. монастырские и городские церкви, а также замки и городские укрепления, большая часть которых претерпела существенные изменения в процессе позднейших перестроек. Влияние Ломбардии обнаруживают базиликальные церкви без трансепта, с одной или тремя апсидами (церкви в Цурцахе, Zurzach, Беллинцоне и Шёненверде, Schönenwerd). В кантонах Во и Вале строились базиликальные церкви с трансептом и одной центральной башней, в то время как церкви Эйнзидельна (Einsiedeln) и Мури (Muri) были фланкированы по фасаду двумя башнями. Под влиянием строгой и величавой архитектуры монастырской церкви в Клюни (см. *Бургундия*, *Франция*) распространился тип базиликальной постройки со слабо выраженным трансептом и венцом капелл вокруг хора [церкви в Роменмотье, Пайерне (Payerne), городах кантона Шафхаузен]. Позднероманские соборы *Базеля*, Женевы, Кура и *Фрибура* свидетельствовали о быстром распространении базиликальных церквей с развитыми трансептом, хором и криптой. Сохраняя позднероманские черты, архитектура Ш. медленно усваивала готические формы. Крупным памятником раннеготической архитектуры является собор Нотр-Дам в Лозанне (12—13 вв.), построенный по образцу готического собора в Лане (см. *Франция*). Формы цистерцианской архитектуры Франции использованы в соборе Сен-Пьер (13—14 вв.) в Женеве, а также в монастырской церкви Нотр-Дам де Валер в Сьоне (Sion, нем. Зиттен, Sitten, 12—13 вв.). Суровые францисканские и доминиканские базилики без трансепта и башен (Базель, Цюрих, *Берн*, Фрибур) получили распространение в конце 13 в. —14 в. Немецкому типу зальной базилики со свободно стоящими пилонами следовала церковь Санкт-Иоганн в Мюнстере (1489—92).

Замок Шильон. 12—15 вв. 1. Общий вид. 2. Казематы. 3. Капелла.



Замок в Туне. 1182—1429.

Примером позднеготических церквей, ориентированных на баварские образцы, являются церкви Санкт-Освальд в Цуге (Zug, 1478) и Вассеркирхе (1479—84) в Цюрихе.

Площади средневековых городов застраивались 2—3-этажными домами с высокой треугольной кровлей или фронтонами, с открытыми аркадами нижних этажей. Фасады украшались стукковым рельефом, а позднее — росписью (Берн, Фрибур). Во многих городах Ш. сохранились средневековые ук-

Замок в Локарно. 13—15 вв.

Замок в Нионе. 13—16 вв.

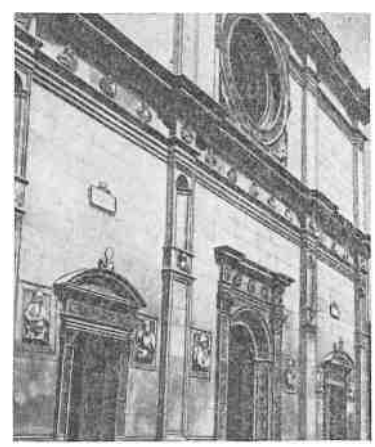
репления, придающие особый колорит их облику (Базель, Фрибур, Берн, Муртен, Murten, *Золотурн*, Шафхаузен, Schaffhausen). Разветвлённая сеть укреплений Беллинцоны, форпоста Ш. на границе с Италией, включала три крепости, объединённые городскими стенами. Расположенная на укреплённом холме крепость *Люцерна* соединялась с торгово-ремесленной частью города деревянными мостами через р. Рейн. Мощными цитаделями были монастыри Валер в Сьоне и Мюттенц (Müttenz) близ Базеля.

Строившиеся на холмах или высоких берегах рек и озёр, феодальные замки создавали крупные архитектурные доминанты, господствующие над близлежащими районами (Нион, Nyon; Тун, Thun, или Thoune; Ленцбург, Lenzburg; Шампан, Champent; *Невшатель*). Поднятый на скалу у берега Женевского озера, окружённый со всех сторон водой замок Шильон (Chillon, резиденция Савойских герцогов, осн. в 12 в., перестраивался на протяжении 13—15 вв.) был укреплён мощными крепостными стенами с тремя полукруглыми сторожевыми башнями и высоким донжоном. Комплекс позднеготического замка Вуфлен (Vufflens, в окрестностях Моржа, Morge, 15 в.) состоял из высокого квадратного в плане донжона и мощных укреплений с невысокими башнями; их массивные стены были разбиты глубокими машикулями.

Замок графов Невшательских в Невшателе. 12—15 вв.

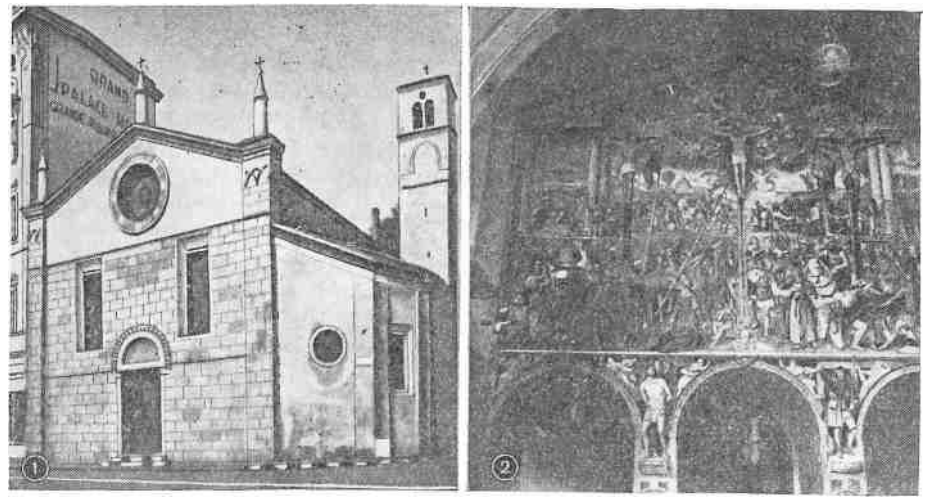
Интенсивное городское строительство в конце 15—16 вв., связанное с ростом и укреплением городов Швейцарской конфедерации, способствовало проникновению ренессансных элементов в архитектуру Ш. Черты ренессансного стиля проявились в характере архитектурной орнаментики и декора (введение ордерных мотивов, чёткая структура композиции фасадов и т. д.), практически не затронув характер плана и тип зданий. В наименьшей степени влияние ренессанса проявилось в культовой архитектуре. Исключение составляли города кантона Тичино, граничащего с Италией (фасад собора Сан-Лоренцо в Лугано, 1517; церкви Санта-Кроче в Рива-Сан-Витале, конец 16 в., Сан-Франческо в Локарно, 1528—38).

Фасад собора Сан-Лоренцо в Лугано. 1517. Фрагмент.



На рубеже 16—17 вв. в большинстве городов Швейцарской конфедерации обновлялись старые и строились новые ратуши, арсеналы, дома торговых фирм и ремесленных корпораций. В это время сформировался тип ренессансного городского и загородного особняка, изменился характер рядовой жилой застройки. Типичная двух- или трёхэтажная ратуша включала в композицию фасада набатную башню («бефруа»), украшенную городскими часами, увенчанную высокой покатой кровлей, иногда с небольшими башенками. Нижний этаж ратуши обычно открывался на площадь ши-

рокой аркадой, реже — парадным, ренессансного типа порталом с одно- или двухмаршевой лестницей (Базель, Цюрих, Женева, Берн, Люцерн). Над главным порталом или аркадой нижнего этажа надстраивался балкон, увенчанный гербом города. Иногда башня заменялась открытым портиком, выступающим вперёд и поднятым на высокий подиум, с двух сторон которого шли широкие марши лестницы. Интересно решён позднеготический фасад ратуши в Фрибуре, увенчанный многоярусным фронтоном.



Церковь Санта-Мария дельи Анджоли в Лугано. Начата в 1499. 1. Фасад. 2. Фреска «Распятие». 1529. Б. Луини.

Сочетание позднеготических и ренессансных черт определило облик префектуры во Фрибуре (1581—83), Торгового дома в Невшателе (1569—75) и дома Турреттини (1617—20) в Женеве. Роспись и стукковая орнаментика фасадов придают своеобразие ренессансным постройкам Ш. («Рыцарский дом» в Шафхаузене с характерным высоким фронтоном и росписями Т. *Штиммера* на фасаде). Роспись фасадов включала как сюжетные, так и орнаментальные мотивы, подчас иллюзионистически имитирующие архитектурную орнаментику (дома конца 16—нач. 17 вв. в Шафхаузене и Фрибуре). В облик городского дома 17 в. привносятся элементы ренессансной архитектуры: облегчаются аркады нижних этажей (улица аркад в Лугано), появляются широкие окна, фронтоны, строгих форм наличники, классических очертаний порталы, реже — ордерные мотивы, рустовка углов (ратуша в Люцерне). Примером архитектурного и инженерного искусства рубежа 16—17 вв. являются два деревянных моста с крытыми переходами в Люцерне (Каппельбрюкке и Шпрёйербрюкке, расписаны в 17 в.).

Изобразительное искусство алеманнов и бургундов, покорённых франками в конце 5— нач. 6 вв., вошло составной частью в художественную культуру Франкского государства. Одним из ранних памятников изобразительного искусства этого периода (5—9 вв.) является фрагментарно сохранившаяся каменная алтарная плита в церкви Сен-Жермен в Женеве (5 в.) с изображением христианских символов в обрамлении орнамента из пальметт. В рельефах каменных стел, ритуальных крестов, алтарных преград преобладал орнамент в виде плетёнки, выполненный примитивно и небрежно. Характер каменной резной орнаментики, рисунок и ритмика узора плетёнки близки рельефным композициям ирландских ритуальных каменных крестов (см. *Ирландия*). К 8 в. относятся орнаментальные каменные плиты алтарных преград, амвонов, украшенные декором с характерным для Ломбардии (см. *Италия*) мотивом витой плетёнки (фрагменты архитектурного декора соборов в Куре, Мюнстере, Шенисе, Schänis, Роменмотье, Сен-Морисе и других). Человеческая фигура изображалась крайне редко, формы тела трактовались плоскостно и упрощённо (рельеф с изображением Христа в образе Доброго пастыря, 4—6 вв., Сен-Морис; примитивные рельефные распятия 9—10 вв. в Херцнахе, Herznach). Рельефы резных дощечек из слоновой кости примыкают к византийским образцам (см. *Византия*). Их изысканная орнаментика, характер изображения

Л. Перро. Торговый дом в Невшателе. 1569—75.

фигур, сюжетная повествовательность близки миниатюре меровингского времени (две пластины из слоновой кости школы Санкт-Галлена, ок. 900, мастер Тутило, Tutilo).

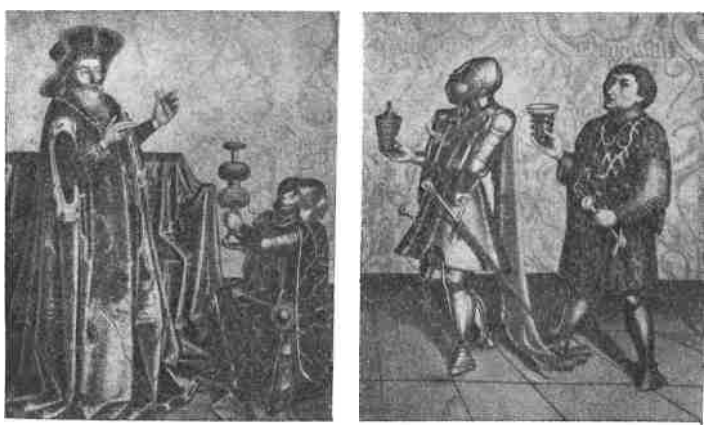
Ведущим видом изобразительного искусства Ш. периода Каролингского возрождения (8—9 вв.; см. также *Германия*, *Франция*) была книжная миниатюра, а крупнейшим центром по переписке и украшению книг стал монастырь Санкт-Галлен. Миниатюры санкт-галленской школы, расцвет которой падает на 8—9 вв., отличаются динамикой линейного ритма, полихромией орнамента, составленного из ветвей, листьев, цветов, птиц, звериных головок и рыб. Заполняющие всю страницу изоморфные инициалы санкт-галленских рукописей («Кодекс 51», 8 в., Монастырская библиотека, Санкт-Галлен) восходят к традициям ирландской миниатюры. Значительным памятником санкт-галленской школы периода её расцвета является «Псалтырь Фольхарда» (9 в., Монастырская библиотека, Санкт-Галлен). В орнаментике её великолепных инициалов, занимающих всю поверхность листа, использовались как раннехристианские, так и позднеантичные мотивы. Миниатюры-рисунки пером с лёгкой подцветкой украшают листы «Золотой псалтыри» (конец 9 — нач. 10 вв., там же); их отличают артистичность исполнения, тонкий линейный рисунок, расширение круга сюжетных мотивов.

Книжная миниатюра 10—13 вв. представлена монастырскими школами Санкт-Галлена, Эйнзидельна (Einsiedeln) и Энгельберга (Engelberg). Миниатюры школы Энгельберга, близкие перовым миниатюрам Санкт-Галлена, слегка подцвечивались прозрачными, неяркими красками. Различают две стилистически различные группы миниатюр Энгельберга: первая — т. н. группа Фровина представлена архаичными по стилю миниатюрами, занимающими весь лист и обрамлёнными полосой орнамента; вторая образована миниатюрами, ориентированными на южнофранцузские традиции, и отмечена экспрессивностью и изяществом миниатюрного письма, богатой фантазией в изображении сцен охоты, рыцарских турниров, сражений и крестьянского труда.

Одним из редких памятников монументальной живописи Каролингского возрождения являются росписи церкви Санкт-Иоганн в Мюнстере (9 в.). Обширный фресковый цикл включает сцены из Ветхого (история Давида и Авессалома) и Нового заветов, житий апостолов и Иоанна Крестителя, а также одно из самых ранних в европейской живописи монументальных изображений «Страшного суда». Монументальность выразительных фигур усиливается их статичностью, в сдержанной спокойной красочной гамме преобладают охристо-жёлтые и глубокие коричневые тона.

Фресковая живопись 11—12 вв., сохранившаяся только во фрагментах, отражала воздействие романского стиля ведущей школы оттоновской живописи о-ва Рейхенау (см. *Германия*, *ФРГ*) на Боденском озере, а также византийских (фрагменты живописи в церкви Сан-Карло в Негретино, Negretino, кантон Тичино, 2-я пол. 11 в.) и североитальянских традиций. К сер. 12 в. относятся живописные панели, украшавшие потолок церкви в Циллисе (Zillis, кантон Граубюнден, 1130—1140, 153 доски размером 1 *м* × 1 *м*). Архаичные по манере исполнения (фигуры непропорционально коротки, жесты часто скованны и неуклюжи) живописные композиции из Циллиса отличались примитивной выразительностью, наивным бытовизмом деталей, сказочностью.

К. В и ц. «Воины приносят питьё царю Давиду». Фрагменты алтаря «Зерцало искупления человечества». Около 1435. Публичное художественное собрание. Базель.



В готическом искусстве Ш. (13—14 вв.) развивались тенденции, наметившиеся в романский период. Воздействию немецкого искусства на Северную, Северо-Восточную и Центральную Ш. противостоит влияние французского и бургундского искусства в Западной Ш. Подчёркнутая орнаментальность фресок монастырской церкви в Роменмотье (кон. 13—14 вв.) свидетельствовала о влиянии готической живописи юго-восточных провинций Франции. Попытки использовать опыт итальянского Проторенессанса, в первую очередь искусства Джотто (см. *Италия*), отличают фресковые циклы кантона Тичино, граничащего с Ломбардией (фрески церкви Сан-Бьяджо близ Беллинцоны, ок. 1390). Монументальная живопись районов Женевского и Цюрихского озёр сохраняла приверженность к тради-

Базельский мастер около 1480 г. «Воскресение Христа». Створки алтаря. Частное собрание. Базель.

циям школы Рейхенау, а также свидетельствовала о проникновении влияний верхнерейнской живописи 14 в. (фресковые циклы в церквах в Винтертуре, Winterthur, ок. 1336, и в Вальтенсбурге, Walthensburg, близ Кура, сер. 14 в.). Развивалось искусство витража, первые произведения которого были созданы в сер. 12 в. («Мадонна» из церкви Санкт-Якоб во Флумсе, Flums, ок. 1160, ныне в Национальном музее Швейцарии, Цюрих). Зрелая готика, с её тенденцией к облегчению массы стены, расширению и увеличению оконных проёмов, привела к расцвету искусства витража, лучшие образцы которого сохраняли близость французским (розы соборов в Лозанне, ок. 1240; Фрибуре, Берне, обе — 14 в.; витражный цикл церкви в Кёнигсфельдене, Königsfelden, ок. 1325—30). К 14 в. относятся первые образцы светской монументально-декоративной живописи.

Бернский мастер рубежа 15—16 вв. «Танец Саломеи». Музей изобразительных искусств. Будапешт.

Сохранились фрагменты росписей частных домов и замков (часть из них ныне в Национальном музее Швейцарии, Цюрих). Излюбленными сюжетами были сцены охоты, турниров, пиров, широко применялись орнаментально-декоративные мотивы (деревья, листья, цветы, гербы и т. д.). Для графа Савойского художник Жан из Грансона (Jean de Grandson) расписал одну из комнат Шильонского замка (1342, фрагменты в Национальном музее Швейцарии, Цюрих), украсив её своды изображениями деревьев, цветов и животных. Станковая живопись рубежа 14—15 вв. сохраняла связи с верхнерейнской и бургундской школами. Чертами «мягкого стиля», характерного для немецкой живописи нач. 15 в., отмечены произведения базельской и цюрихской школ, занимающих ведущее место среди художественных центров Ш. С базельской школой связано имя крупнейшего швейцарского художника 1-й пол. 15 в. Конрада *Вица*. Он приехал в Базель уже сложившимся мастером, знакомым с нидерландской и южнонемецкой живописью и пластикой. Искусство Вица основано на пристальном и внимательном наблюдении реальной действительности, ему присущи подчёркнутая пластичность в изображении фигур, достоверность передачи предметной и пейзажной среды («Благовещение», Германский национальный музей, Нюрнберг). Часть большого алтаря св. Петра — «Чудесный улов» (1444, Музей искусства и истории, Женева)— один из первых пейзажей в европейской живописи с изображением конкретной местности (берег Женевского озера). Чертами переходного от готики к Ренессансу стиля отмечены произведения швейцарской живописи рубежа 15—16 вв., сочетающие позднеготические (в трактовке человеческой фигуры и жанровости сюжетного мотива) и ренессансные (частичное использование линейной и воздушной перспективы в интерьере и пейзажах) элементы («Святые Павел и Антоний», т. н. Базельский мастер 1445 г., Публичное художественное собрание, Базель). В конце 15 в. появляются живописные произведения, подписанные одинаковой эмблемой — цветком гвоздики. Художников этого круга разделяют на фрибурского (живопись большого алтаря церкви францисканского монастыря во Фрибуре, 1480—81), бернского и цюрихского «Мастеров гвоздики». С цюрихским «Мастером

Х. Лей Старший. «Христос со святыми». 1506. Национальный музей Швейцарии. Цюрих.

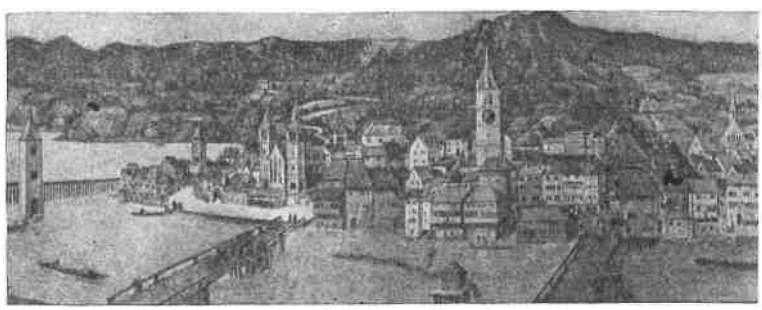
Х. Фрей из Фрибура. «Рождество Марии». Створка алтаря. Конец 15 в. Публичное художественное собрание. Базель.

гвоздики» идентифицируют творчество Х. Лея Старшего (H. Ley der Ältere, ок. 1465—1507).

Крупным художественным центром Ш. 16 в. был Базель, тесно связанный с культурной жизнью Германии. В нём работали многие ведущие мастера немецкого Возрождения: А. Дюрер, Х. Бальдунг, Х. Хольбейн Старший (все — см. *Германия*). Будучи центром гуманизма, Базель объединил вокруг себя лучшие умы тогдашней Ш. В городе процветали книгопечатание, художественное ремесло и торговля. Долгие годы провёл в Базеле Х. Хольбейн Младший (см. *Германия*), живописное и графическое творчество которого оказало значительное влияние на швейцарскую живопись Возрождения. Творчество трёх крупнейших мастеров 16 в.— Н. *Мануэля*, У. *Графа* и Х. Лея Младшего (H. Ley der Jüngere, ок. 1490—1531) неразрывно переплелось с художественной культурой Германии. Искусство представителя бернской школы Н. Мануэля отмечено чертами нарочитой грубости и жестокости, а экспрессивность художественного языка и драматизм сближают его с творчеством Х. Бальдунга. В искусстве Н. Мануэля отразились многие черты ренессансной культуры Германии — пристальный интерес к натуре, динамизм и брутальность в характере воспроизведения жизненных явлений, склонность к драматическим эффектам. В Базеле работал У. Граф, в графических циклах и немногих живописных произведениях которого изображена полная риска, весёлого юмора и жестокости жизнь швейцарских наёмников. С наибольшей полнотой незаурядный талант У. Графа проявился в тонких, лёгких и динамичных, исполненных редкой энергии перовых рисунках. Полную опасностей жизнь ландскнехта вёл художник Х. Лей Младший, погибший в сражении при Губеле. Ему принадлежат картины, написанные на мифологические («Орфей», около 1519, Публичное художественное собрание, Базель) и батальные сюжеты, исполненные в экспрессивной манере, свободным широким мазком. Пейзажные фоны в картинах Х. Лея Младшего («Пейзаж», ок. 1520, Публичное художественное собрание, Базель) серебристым колоритом, нервной подвижностью листвы и ветвей близки А. Альтдорферу (см. *Германия*).

Н. Мануэль. «Суд Париса». 1520—1525. Публичное художественное собрание. Базель.

Х. Лей Младший. «Кефал и Прокрида». Публичное художественное собрание. Базель.



Х. Лей Младший. «Вид Цюриха». Фрагмент. 1-я половина 16 в. Национальный музей Швейцарии. Цюрих.

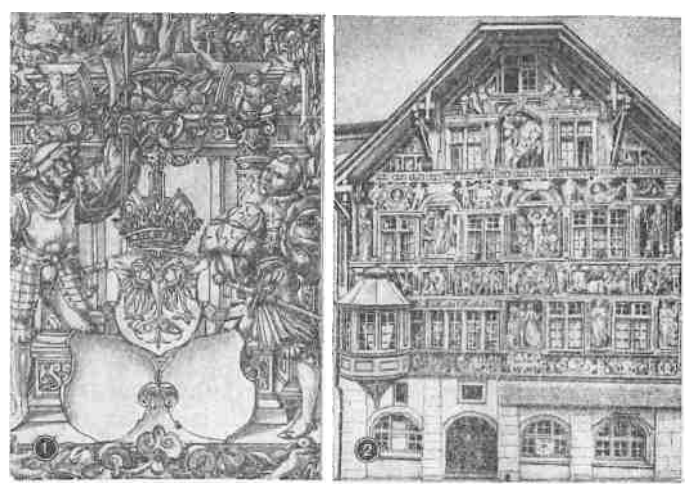
У. Граф. 1. «Сборище солдат». 1515. 2. «Невеста повешенного». 1525. (Оба — рисунок. Публичное художественное собрание, Базель.)

Тесные художественные связи с Ломбардией повлияли на характер ренессансной живописи городов Лугано, Беллинцоны, Локарно и Моркоте (Morcote). Итальянские мастера принимали участие в украшении церквей Южной Ш. (фреска «Погребение Марии», 1508, церковь Санта-Мария делле Грацие, Беллинцона, приписывается Г. Феррари, G. Ferrari, ок. 1480—1546; фрески Б. Луини, B. Luini, ок. 1480/90—1532, в церкви Санта-Мария дельи Анджоли в Лугано, 1529). Ведущими представителями портретного жанра 2-й пол. 16 в. были Х. *Аспер* и Т. *Штиммер*. Жизнь и творчество живописца и графика Х. Аспера прошли в Цюрихе и тесно переплелись с движением швейцарской Реформации и с именем её главы У. Цвингли (портреты Цвингли, 1524, 1529, оба — в Центральной библиотеке, Цюрих). Портретное искусство Х. Хольбейна Младшего повлияло на творчество Г. Х. Клубера (G. H. Cluber, 1535—78) и его ученика Х. Бока Старшего (H. Bock der Ältere, 1550—1623 или 1624), в портретах которого холодная утончённость маньеризма сочеталась с традициями немецкого Возрождения. Последним значительным представителем портретной школы Базеля был ученик Х. Бока Старшего Э. Хейнт (E. Heinth, 1564—1609), в искусстве которого отразились кризисные черты переходного от маньеризма к барокко стиля. Его творчество захватывает начало новой эпохи, являясь вместе с тем последним отзвуком ренессансного портретного искусства базельской школы.

Швейцарская живопись рубежа 16—17 вв. переживала период застоя и упадка. Огрубление живописного и графического языка привело к схематизации образного и изобразительного строя созданных в этот период произведений.

Для книжной миниатюры 14—15 вв. характерен переход от религиозной к светской тематике. Поэтическим изложением Библии, насыщенным массой бытовых подробностей, являются миниатюры «Всемирной хроники» Рудольфа фон Элеса (ок. 1340, Центральная библиотека, Цюрих). В миниатюры 14—15 вв. обильно вводятся бытовые детали, предметы домашнего обихода и обстановки интерьера, пространственные пейзажные фоны. Библейские сюжеты трактуются как изобилующие жанровыми подробностями бытовые сцены из городской и сельской жизни («Тоггенбургская библия», 1411). Одним из самых выдающихся произведений не только швейцарской, но и общеевропейской миниатюрной живописи является поэтический сборник «Рукопись Манессе» (ок. 1320, Библиотека университета, Гейдельберг), включающая более 130 крупных миниатюр. Миниатюры «Рукописи Манессе» отличаются тонкой наблюдательностью, лёгким юмором в изображении поэтов, стихи которых вошли в рукопись, разнообразием композиционных решений и жанрово-бытовых мотивов; в их характере прослеживаются сильные влияния бургундско-нидерландской школы (см. *Бургундия*, *Нидерланды* Старые). На рубеже 15—16 вв., в период борьбы швейцарских городов за независимость, создаются политические хроники, освещающие военные события в городах и кантонах Ш. («Хроника Шпицера», созданная в Бер-

Т. Штиммер. 1. Герб города Цуг. 1579. Рисунок. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва. 2. Роспись фасада «Рыцарского дома» в Шафхаузене. 1568—70 (восстановлена по копии в 1939).



не, 1485, мастер Штиллинг Старший, Stilling der Ältere; «Люцернская хроника», ок. 1513, Д. Штиллинг Младший, D. Stilling der Jüngere; «Швейцарская хроника» В. Шёдолера, W. Schödoler, ок. 1514), жанровые и батальные миниатюры которых (рисунки пером с подцветкой) отличаются экспрессивной, подчас брутальной трактовкой событий.

В нач. 16 в. с развитием книгопечатания искусство книжной миниатюры постепенно вытесняется книжной гравюрой, крупнейшим центром которой стал Базель. В Базеле печатали ксилографии У. Граф и Х. Аспер, офорты — Й. *Амман* и Т. Штиммер. В Цюрихе издавались книги с гравюрами Х. Аспера. В Женеве книгопечатанию приходилось вести борьбу с фанатиками Реформации.

О характере романской скульптуры Ш. дают представление изделия из дерева и бронзы (распятия, резные алтари, светильники) и монументальная пластика церковных порталов, система украшения которых оформилась в нач. 11 в. Лучшим образцом швейцарской романской скульптуры конца 12 в. является портал св. Галлуса (1185—1356) собора в Базеле. Базель теснее других швейцарских городов был связан с немецкой культурой. Поэтому не случайна близость скульптурных памятников романского периода «строгому стилю» немецкой романской пластики (см. *Германия*): статичность поз, орнаментальная трактовка плоских складок одежды, условный иерархизм образов. Под воздействием французского искусства 2-й пол. 12 в. в скульптуре Ш. намечается тенденция к смягчению стиля и преодолению жёсткости и скованной застылости образов.

Капитель колонны в романском храме стала не столько элементом архитектуры, сколько особой скульптурной формой. Геометрическая и растительная орнаментика каролингского времени вытеснялась сюжетами из Священного писания, фантастическими и аллегорическими композициями, библейские и евангельские сцены вплетались в растительные и зооморфные мотивы капителей (порталы церквей в Невшателе, Цюрихе, Грансоне, Grandson; стукковые рельефы, капители, архитектурные детали в церкви Санкт-Иоганн в Мюнстере; архитектурная орнаментика церкви Нотр-Дам де Валер в Сьоне; капители церквей в Куре и Пайерне). В скульптурном убранстве храмов получила развитие свободно стоящая фигура, пока ещё связанная со стеной, но приобретающая черты самостоятельности (статуи Иоанна Крестителя и апостола Иоанна по сторонам портала св. Галлуса собора в Базеле). Швейцарские скульптурные надгробия романского времени сохраняли форму погребальных стел и представляли собой каменные плиты с рельефным изображением умершего; часто несколько надгробий образовывали архитектурно-скульптурный ансамбль (надгробия графов Нелленбург в Шафхаузене). Скульптура украшала не только церкви, но и жилые помещения (люнеты окон аббатства в Шафхаузене и замка в Невшателе). Романская деревянная скульптура Ш. (11—12 вв.) повторяла выработанные верхнерейнской школой иконографические типы («Мадонна с младенцем» из Рарона, ныне в Национальном музее Швейцарии, Цюрих; «Мадонна» из Оберкастельса, Музей монастыря в Дисентисе; «Евангелист Иоанн», частное собрание, Цюрих).

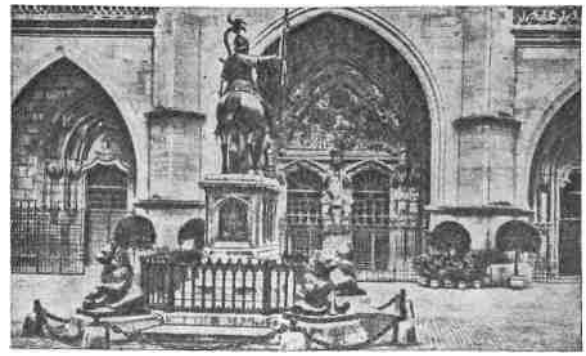
Крупнейшим памятником раннеготической скульптуры Ш. являются «Апостольские врата» южного трансепта собора в Лозанне (ок. 1230—50). Фигуры апостолов с характерным для готики сочетанием мистической отрешённости, спиритуализма и жизненной конкретности образов отражают воздействие французской и бургундской пластики, с её полнокровной и энергичной моделировкой. Готическая скульптура Базеля (западный портал собора, 13 в.) и Фрибура примыкают к южнонемецкой готической пластике. Экспрессивная динамика угловатых жестов, выразительная мимика, подчас характерная портретность и психологическая глубина образов отличают лучшие произведения швейцарской готической скульптуры (конная статуя св. Георгия, сер. 14 в., у западного портала собора в Базеле).

Готические надгробия чаще всего были двух типов: к первому относились надгробия в виде гладкой плиты с тонким контурным рисунком, образующим выразительный линейный узор (надгробие Ульриха фон Регенсбурга, ок. 1280, Национальный музей Швейцарии, Цюрих), ко второму — скульптурные надгробия в виде портретного изображения умершего (гробница графини Анны, первой супруги Рудольфа Габсбургского, собор в Базеле, ок. 1290). В 14 в. получили распространение семейные надгробия: на могильные плиты ставились раскрашенные деревянные или каменные портретные изображения умерших, обычно в молитвенной позе (15 статуй гробницы графов Невшательских в приходской церкви в Невшателе, 1372).

На рубеже 14—15 вв. кантоны Граубюнден и Тичино стали главными центрами изготовления деревянной скульптуры. Большинство произведений готической деревянной пластики отмечено чертами спиритуализма, повышенной экспрессивности и натурализма образов. Вместе с тем в готической скульптуре Ш. заметно стремление к передаче тонких душевных движений человека и различных оттенков его чувств («Мадонна с младенцем» из Дельсберга, ок. 1320, Исторический

музей Берна, Берн; «Царь», видимо из группы «Поклонения волхвов», ок. 1300, Национальный музей Швейцарии, Цюрих; «Христос и апостол Иоанн», ок. 1300, Музей Майер ван ден Берг, Антверпен).

Развитие ренессансных черт в скульптуре задерживалось устойчивостью готических традиций. На рубеже 15—16 вв. в церковных порталах, резных деревянных алтарях (алтарь собора в Валлисе, Wallis, 1509, мастер Й. Кёллер, J. Köller) и деревянной скульптуре, каменной и бронзовой пластике усиливаются черты позднеготической стилизации, повышенной, подчас утрированной экспрессивности образов (скульптурная группа «Положение во гроб», 1433, собор во Фрибуре). Значительным памятником скульптуры 15 в. является пышный, богатый декоративными эффектами портал собора в Берне. Многофигурная композиция «Страшного суда», выполненная для тимпана портала вестфальцем Э. Кюнгом (E. Küng), плохо скомпонована и не увязана с архитектурой. Большинство деревянных алтарей 16 в. (часто соединявших скульптуру и живопись) импортировалось из Германии (алтарь собора в Куре, 1492, скульптор Я. Русс, J. Russ, Rüsch, из Равенсбурга, ок. 1455—ок. 1525; алтарь из церкви Санта-Мария в долине Каланка в Швейцарских Альпах, 1512, ныне в Историческом музее, Базель), а традиции их изготовления были живы в Ш. на протяжении всего 16 в. (алтарь церкви августинцев во Фрибуре, 1593—1602, скульптор П. Шпринг из Прунтрута, P. Spring или Spreng). В начале 16 в. ренессансные элементы проникают в монументально-декоративную скульптуру и архитектурную орнаментику, украшавшую фасады жилых и общественных зданий (ренессансный портал собора Сан-Лоренцо в Лугано, начат в 1514; «Рыцарский дом» в Люцерне, 1556—61; часы на ратуше, 1511—12, скульпторы В. и Х. Дюрр, W. и H. Dürr, и рыцарь со знаменем работы Дюбольда из Аркса, Dübold von Arcks,— оба в Базеле). Характерной особенностью площадей и улиц швейцарских городов 16 в. (особенно Базеля) стали декоративные и скульптурные фонтаны, установленные в честь святого — покровителя города, общины, улицы или национального героя (фонтан Сен-Жорж во Фрибуре, 1524, скульптор Х. Хейлер, H. Heiler; фонтаны в Берне). Получили распространение два типа фонтанов: небольшие фонтаны с возвышающейся над бассейном колонной, часто витой и богато орнаментированной, с венчающей фигурой святого или рыцаря (фонтан на площади Штюссихофштате, 1574, в Цюрихе), а также многофигурные фонтаны, в композициях которых, характере декора и пластики отразились маньеристические, а позднее барочные черты.



Главный портал западного фасада собора Санкт-Винценц в Берне. Около 1485—1501. Скульптор Э. Кюнг.

Фонтан «Дудельзакпфейферброннен» в Берне. 16 в.

В произведениях **декоративно-прикладного искусства** 5—6 вв. распространяется «полихромный стиль». Изделия из драгоценных металлов (гл. обр. золото и серебро) украшались тонкой филигранью, образующей орнаментальную плетёнку, и перегородчатой эмалью. Значительным памятником «полихромного стиля» является рака Теодориха (7—8 вв., монастырь Сен-Морис, мастера Ундихо, Undiho, и Элло, Ello), отделанная золотой филигранью и перегородчатой эмалью, инкрустированная геммами и полудрагоценными камнями.

Орнаментика, усложнённая ленточной плетёнкой, включала стилизованные изображения зверей и птиц, геометрические фигуры, звёздные узоры, волнистые линии, вкраплённые в общую ткань орнамента христианские мотивы и символы (реликварии в соборе в Куре, ок. 770, а также в монастырях Сен-Морис и Беромюнстер, Beromünster).

Декоративно-прикладное искусство романского и готического периодов оставалось тесно связанным с христианским культом. Традиции каролингского времени получили развитие в предметах церковного обихода 10—13 вв., гл. обр. реликвариях, выполненных в виде фигурок, голов и пр., гравированных чашах для причастия, крестах, окладах книг, литых тяжёлых подсвечниках (реликварии св. Люци в

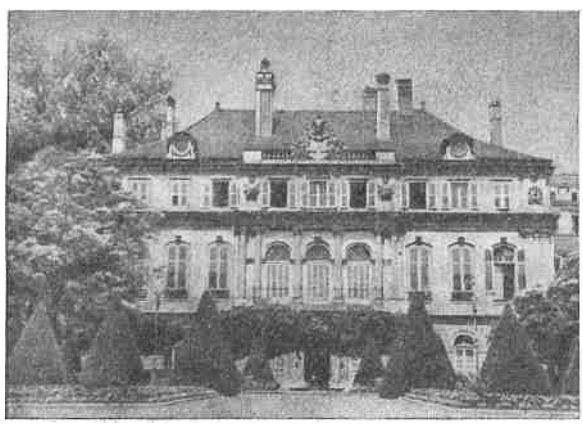
соборе в Куре, св. Маврикия и св. Сигизмунда в Сен-Морисе). Излюбленным было сочетание золота и серебра с полихромией выемчатой эмали, блеском полудрагоценных камней, тонкой орнаментикой золотой филиграни (алтарь Генриха II из собора в Базеле, 1019, Музей Клюни, Париж). В произведениях ювелирного искусства 12—13 вв. нашли отражение основные художественные принципы эпохи. Стремление к идеализации, характерное для некоторых произведений романской пластики, ощущается в фигуре Христа на серебряном процессионном кресте из Энгельберга (Engelberg, монастырь в Энгельберге) и в трактовке головы св. Кандида (реликварий в монастырской сокровищнице в Сен-Морисе), идеализированному облику которого противопоставлена выразительная в своей грубоватой экспрессии сцена его убийства на стенке ларца.

Для декоративно-прикладного искусства рубежа 15—16 вв. характерны любовь к дробному замысловатому орнаменту и сложной форме, соединение различных технических и художественных приёмов. Предметы церковного и домашнего обихода (серебряные, бронзовые, медные и оловянные кубки, кружки, реликварии, кресты и подсвечники, металлическая посуда) поражают разнообразием и причудливостью композиции, тонкостью хрупкого орнаментального плетения. Для произведений конца 16 в. характерно сочетание ренессансных декоративных мотивов с прихотливой сложностью форм и совершенством технических приёмов. В кантоне Тичино получило развитие майоликовое производство, изделия которого близки итальянским образцам. В Базеле совершенствовалось ковроткачество, известное там с 13 в. На рубеже 16—17 вв. в декоративном искусстве Ш. нарастают черты аристократизма, склонность к изощрённой и причудливой орнаментике, изяществу; преобладают изломанные силуэты, яркая полихромия в сочетании различных материалов.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО 17—20 вв.

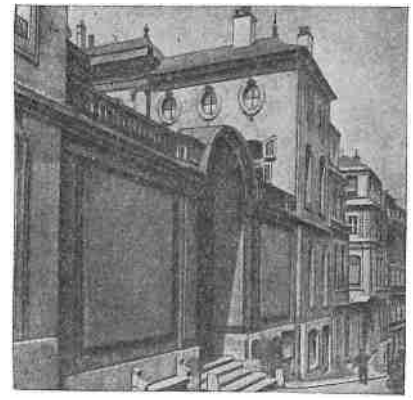
Архитектура. В 1-й пол. 17 в. загородные поместья сохраняют характер укреплённого замка с массивными низкими флигелями, образующими каре двора, высокими башнями и донжоном. Элементы ренессансного стиля проявляются в архитектуре внутренних дворов, верхние этажи которых открывались во двор лёгкими лоджиями, а нижние представляли собой чередование широкой аркады и нерасчленённых массивов стены (замок Штокальпер в Бриге, Brigue, 1641—47). В конце 17 в. замки и окружающие их хозяйственные постройки приобрели черты городского дворца (замок Кастельн в Альберсвиле, Albersville, 1682). Во внешнем облике замков и городских особняков широко использовался изящный скульптурный декор, металлические решётки украшали ворота, балконы и двери («Цур Кроне» в *Цюрихе*). Городской или загородный усадебный комплекс обычно объединял главное жилое здание и два боковых флигеля, образующих курдонёр со стороны въезда. Регулярный парк, главная аллея которого вела к садовому порталу дворца, украшали террасы со статуями и садовые павильоны («Шато де ла Гранж» в *Женеве*, конец 18 в.). Тип ренессансного городского дома, торцом обращённого к улице, сохранился без изменений до сер. 18 в. В нач. 18 в. появляются здания со строгой осевой планировкой внутренних помещений, близкой планам французских особняков рубежа 17—18 вв. (особняки в Женеве, *Базеле*, *Берне* и Цюрихе). Фасады домов также получили симметричное построение. Декоративный акцент ставился на центральной части здания, увенчанной пологим фронтоном и выделенной порталом, балконом или парадной лестницей. Перила и парапеты лестницы часто украшались тонкой плетёнкой или растительным орнаментом металлических решёток (отели на улице Гранж и Соборной площади в Женеве; старый госпиталь в *Лозанне*, 18 в.; дом капитула в Сьоне, 18 в.). В облике домов сохраняются высокие крыши с мезонинным этажом, рустовка углов и вертикальных членений фасада, декоративная роспись и стукковый декор (Дом городских весов в *Люцерне*, особняки дю Пейру в *Невшателе*, д'Эрлах в Берне — все 18 в.). Примером соединения ренессансных и барочных моти-

Особняк дю Пейру в Невшателе. 1764—71. По плану Э. Риттера.



вов (размещение на лучковых фронтонах окон полулежащих декоративных фигур) является дом Серодине в Асконе (Asckona, 1620).

С 1770-х гг. в дворцовое строительство Ш. проникают тенденции классицизма, проявившиеся гл. обр. в планировке и архитектурном декоре зданий (отель дю Памьер в Невшателе, «Цур Мейзе» в Цюрихе). Дворцовые интерьеры богато украшались барочной лепниной и деревянной резьбой, которые в конце 18 в. приобрели очертания изысканного рокайльного орнамента. На фасадах общественных зданий (ратуши, коллежи, библиотеки, приюты и т. д.) с 1760-х гг. появляются черты рококо (ратуши в Дельсберге, Delsberg, и Бишофсцелле, Bischofszell), а с 1770-х гг. используются отдельные элементы французского классицизма (ратуша в Невшателе, 1784—90, архитектор П. А. Пари, P. A. Paris). В небольших городах Ш. архитектура общественных зданий имела общие черты с крестьянскими и бюргерскими жилыми домами (ратуши в Штекборне, Steckborn, 1667, и Зарнене, Sarnen, 1728; Дом суда в Бургау-Флавине, Burgau-Flavin, 1632), национальное своеобразие которых выражалось в их внешнем облике, высоких крышах, открытых лестницах. В фахверковых зданиях (Дом суда «Хёберхауз» в Оберахе, Oberaach, 1711) чёрный орнамент заполнял побелённые части стен между красным каркасом и богато расписанными ставнями. В цеховых домах 18 в. использовались элементы дворцовой архитектуры («Цур Мейзе» в Цюрихе). В сер. 18 в. строятся классицистические здания гауптвахт и таможен (старая гауптвахта в Берне, 1766—68). Лучшие памятники классицизма рубежа 18—19 вв. отмечены изысканной строгостью пропорций, умеренностью в использовании орнамента, обращением к ордерным формам и простым декоративным мотивам (особняки «де Мюзик» в Берне, де Навиль, «Метрополь» и дворец Энар в Женеве).



Ж. Абей. Особняк Люллен (ныне де Соссюр) в Женеве. 1707—12.

На протяжении 17—18 вв. культовая архитектура Ш. устойчиво удерживала барочные и рокайльные черты, пришедшие на смену слабо развитым ренессансным формам (приходская церковь в Стансе, Stans, 1642—47). В католических кантонах вырастают грандиозные барочные монастырские комплексы (церковь в Санкт-Урбане, Sankt-Urban, 1711—55, архитектор Ф. Бер, F. Beer, 1660—1726; храм в Рейнау, Rheinau, 1704—11, архитекторы Ф. и И. Бер; церковь монастыря Санкт-Галлен, 1755—70, архитектор П. Тумб, P. Thumb, 1681—1766). Самым величественным из них был комплекс монастыря в Эйнзидельне (1704—26, архитектор К. Мосбруггер, C. Moosbrugger, 1656—1723). В позднебарочную архитектуру культовых зданий вплетаются зрелые классицистические формы (собор Санкт-Урсус в *Золотурне*, 1763—73). Редким примером центрических построек является капелла св. Одиллии в Буттисхольце (Buttisholz, 1669). В плане и фасадах протестантских церквей долго сохранялись готические черты, которые только в конце 17 в. сменились классицистической композицией интерьера и ордерной декорацией фасада (церковь Хайлиггайсткирхе в Берне, 1726—29, архитектор Х. Шильдкнехт, H. Schildknecht).

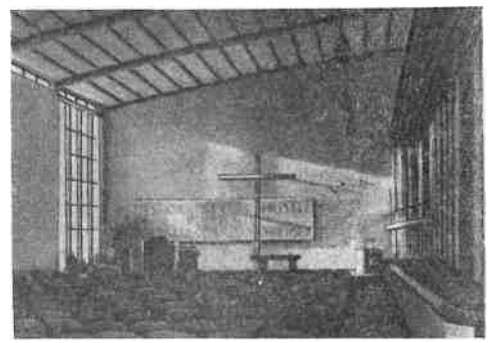
В сер. 19 в. развитие промышленности, транспорта, рост городского населения обусловили в Ш., как и в других странах Европы, интенсификацию строительства жилых и общественных зданий различного назначения (отели, санатории, больницы, библиотеки, музеи, учебные заведения, банки, вокзалы). Проводятся большие работы по перепланировке и благоустройству городов. В центральных районах сносятся старые здания, уступая место новым, многоэтажным; перестраиваются предместья; сооружаются новые набережные и мосты; на месте снесённых фортификационных сооружений разбиваются бульвары, сады и парки. Международный туризм повлиял на застройку городов и посёлков Ш., вызвав к жизни эклектичный, основанный на внешнем подражании архитектурным формам прошлых эпох респектабельный стиль. Отели и санатории строились в виде неоренессансных и необарочных дворцов (гостиница «Палас» в Го, Gau, 2-я пол. 19 в.).

В 1860-х годах в архитектуру Ш. проникают эстетические и инженерно-конструктивные идеи Г. Земпера (см. *Германия*), под руководством которого в городах страны возводились учебные (Высшее техническое училище в Цюрихе, 1861—64) и общественные (ратуша в Винтертуре, 1865—68) здания. Для архитектуры Ш. 2-й пол. 19 — нач. 20 вв. характерно сочетание новой строительной техники и материалов с подражанием стилям прошлых эпох, декорирование фасадов без учёта конструктивно-технической основы зданий (Исторический музей Берна в Берне, 1884—1922, архитекторы А. Ламберт, A. Lambert, 1851—1929, Р. Вюрстемберг, R. Vürstemberg; Музей искусства и истории в Женеве, 1903—10, архитектор М. Камолетти, M. Camoletti). Гос-

К. Мозер. Университет в Цюрихе. 1911—14.

тиницы и санатории часто строились в духе швейцарских загородных вилл — «шале», украшались башенками, эркерами, высокими кровлями на кронштейнах с богатой резьбой. В конце 19 в. небольшие здания вокзалов в Цюрихе, Лозанне, Берне были заменены представительными постройками в стиле ренессанса и барокко. Примером архитектуры рубежа 19—20 вв. является перегруженное деталями, громоздкое здание парламента в Берне (центральная часть — 1891—1902, архитектор Х. В. Ауэр, H. W. Auer, 1847—1906), построенное в неоклассицистическом стиле.

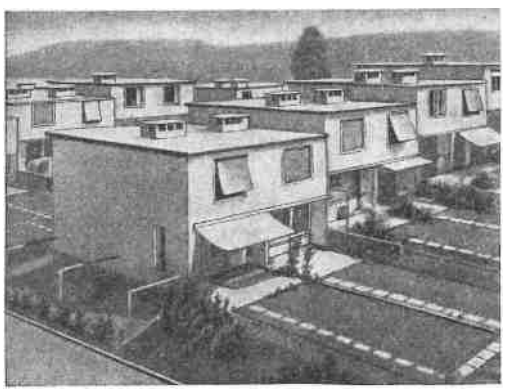
Школьные здания отличались функциональностью и рациональной простотой плана. Сдержанная композиция лишённых декора фасадов подчёркивалась проёмами больших прямоугольных окон (кантональная школа в Цюрихе, 1839—42, архитектор Г. А. Вегман, G. A. Wegmann, 1812—58). После введения в 1874 всеобщего обучения в Ш. заметно возросло школьное строительство. Получили распространение два типа школьных зданий: небольшие школы, рассчитанные на шесть классов, и большие, просторные школьные здания, рассчитанные на 20—24 класса. В 1890-х гг. в школах появились гимнастические, рисовальные и певческие залы. Во 2-й пол. 19 — нач. 20 вв. в крупных городах были построены здания университетов (университет в Лозанне, 1898—1904, архитектор Г. Андре, G. Andrée).



В. М. Мозер. Реформатская церковь в Цюрих-Альтштеттене. 1938—41. Интерьер.

В первое десятилетие 20 в. в Ш. строились посёлки городского типа, в планировке которых учитывались особенности окружающего ландшафта. На смену регулярной застройке, характерной для сер. и конца 19 в., пришла живописная планировка улиц с небольшими 1—4-квартирными домами. При строительстве отелей всё чаще обращались к простым, сельского типа постройкам, подражавшим фермам Бернского кантона (отель «Хоэнфельде» в Арозе, Arosa, 1896). В небольших зданиях гостиничных посёлков широко использовали дерево, применяли опоясывающие открытые галереи и высокие кровли. Со «стилем модерн» связаны комплекс колонии антропософов в Дорнахе (Dornach, Дом собраний в колонии антропософов Гётеанум, 1913, проект Р. Штейнера, R. Steiner, 1861—1925). Для архитектуры Ш. нач. 20 в. характерен постепенный отход от использования архитектурных стилей прошлых эпох и излишнего декоративизма, стремление художественно освоить новую технику, материалы и конструкции, решать градостроительные проблемы, связанные с планировкой и застройкой жилых комплексов. Крупнейшим архитектором этого периода был К. *Мозер*, творчество которого отразило переход от эклектики рубежа 19—20 вв. к функционализму (церковь Паулускирхе, 1911—12, в Люцерне; Дом искусств, 1907—10, и университет, 1911—14, в Цюрихе; Баденский вокзал в Базеле, 1912—13). В конце 19 в. в строительстве начали применять железобетон, из которого сооружали инженерные постройки (мост в Вильдегге, Wildegg, 1890), общественные и промышленные здания (санаторий королевы Анны в Давосе, Davos, 1907, архитекторы В. Пфлегхард, W. Pfleghard, р. 1892, и М. Хефели, M. Haefeli, 1869—1941). Строительство из монолитного железобетона начал практиковать инженер и архитектор Р. *Майяр*, создавший тип современного, облегчённой конструкции железобетонного арочного моста (мосты через р. Рейн близ Таваназы, Tavanasa, 1905, разрушен в 1927, и через р. Аре близ Аарбурга, Aarburg, 1911—12) и систему

П. Артария, Г. Шмидт, М. Э. Хефели и др. Посёлок Нёйбюль близ Цюриха. 1930—36.

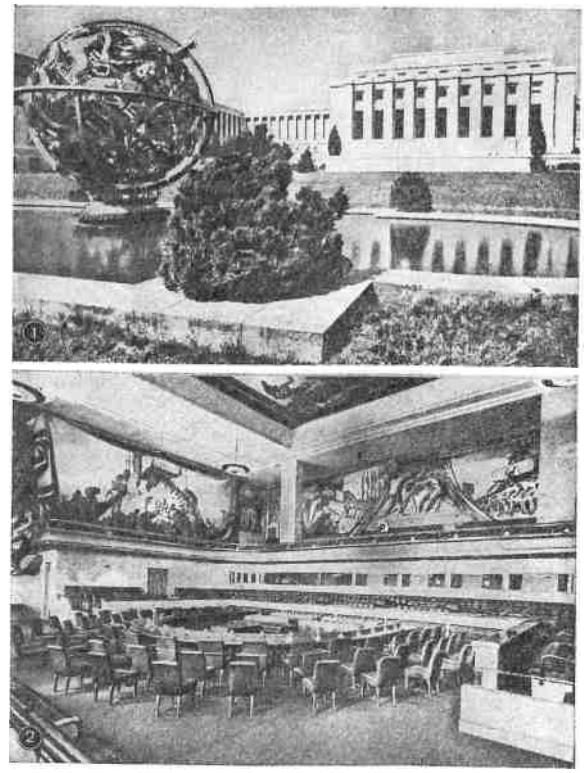


А. Мейли. Дом искусств и собраний кантона Люцерн в Люцерне. 1930—33.

железобетонных безбалочных перекрытий (Федеральный склад зерна в Альтендорфе, Altendorf). Первой культовой постройкой из железобетона была церковь Санкт-Антониус в Базеле (1925—27, архитектор К. Мозер).

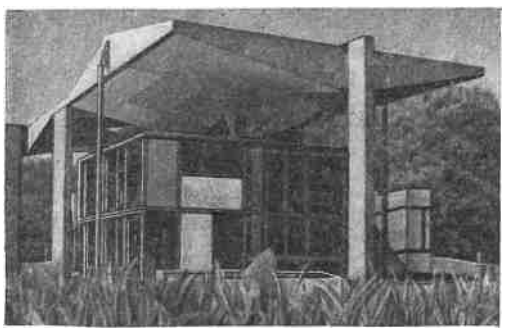
Накануне 1-й мировой войны 1914—18 в Ш. возникло архитектурно-художественное объединение Швейцарский Веркбунд (1913), идейно ориентированное на Немецкий Веркбунд (см. *Германия*).

Для швейцарской архитектуры 1930-х гг. характерно утверждение рационализма, на сложение которого оказали большое воздействие работы Ле Корбюзье (см. *Франция*). Однако в самой Ш. творчество Ле Корбюзье представлено лишь несколькими сооружениями (дом «Кларте» в Женеве, 1930—32; «Дом человека» в Цюрихе, 1967, по проекту Ле Корбюзье). Отдельные черты швейцарского рационализма близки архитектурным идеям «Баухауза» (см. *Германия*) и в полной мере проявились в творчестве Р. Майяра и Х. *Мейера*. В постройках и инженерных сооружениях Майяра органично сочетались утилитаризм конструкций с выразительностью пластической формы (железобетонная арка на Национальной выставке в Цюрихе, 1939). Мейер, который был директором «Баухауза» в 1928—30, провозгласил социальную значимость архитектуры, большое внимание уделяя массовому строительству. Крупным представителем рационализма 1930-х гг. был О. Р. *Зальвисберг*, творчество которого тесно связано с Германией. В планировке и застройке новых посёлков и жилых районов быстро растущих городов получают распространение новые приёмы, максимально учитывающие особенности природного ландшафта, создание оптимальной инсоляции и использование типовых проектов жилых домов. В посёлке Нёйбюль (Neubühl) близ Цюриха, застроенном типовыми зданиями (1930—36, архитекторы В. М. Мозер, W. M. Moser, р. 1896, и др.), применение строчной застройки жилого массива способствовало органичному слиянию природного ландшафта с архитектурой. В архитектуре 1930—1940-х гг. было найдено удачное сочетание особенностей национальной архитектуры, тактично использующей рельеф горной и предгорной местности, с такими тенденциями европейской архитектурной школы, как утилитаризм, простота и строгость композиционных решений, функциональное применение строительных материалов.



Гийоль. Дворец Наций в Женеве. 1927—37. 1. Общий вид. 2. Один из залов.

Ле Корбюзье (проект). «Дом человека» (Центр Ле Корбюзье) в Цюрихе. 1967.

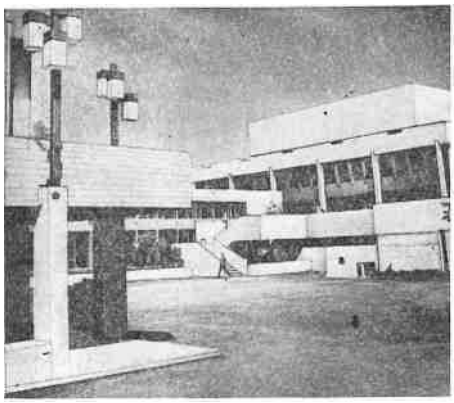


Школьные комплексы 1930-х гг. включали учебные, спортивные и игровые помещения (начальная школа в Лахене, Lachen, на берегу Цюрихского озера, 1934, архитектор В. Дункель, W. Dunkel). В конце 1930-х гг. был создан тип одноэтажной школы с павильонной планировкой, здания которой свободно сливались с природным ландшафтом (школа и детский сад в Брудерхольце в Базеле, 1938—39, архитектор Г. Баур, см. также *Франция*).

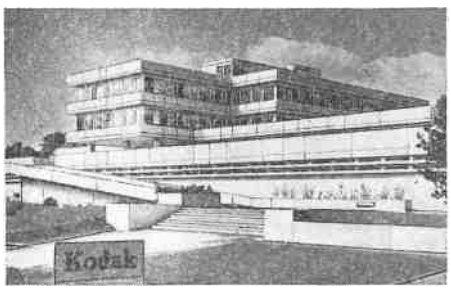
В 1950—60-е гг. сдержанность, простота и экономичность остаются основными качествами швейцарской архитектуры. Интенсивно развивается строительство общест-

И. Кауфман и др. Новое здание Национальной швейцарской библиотеки в Берне. 1929—31.

Б. и Ф. Халлер. Школьный комплекс в Золотурне. 1962—64.



Г. Отто и др. Высшая школа экономических и социальных наук в Санкт-Галлене. 1957—63.



Ф. Бруггер. Административное здание и склад фирмы «Кодак» в Лозанне. 1961—63.

Ф. Штукки, Р. Мейли и др. Террасная застройка в Цуге. 1958—68.

венных зданий — школ, больниц, санаториев. В середине 1960-х гг. облик школьных комплексов заметно усложняется: разнообразные по назначению учебные и спортивные здания образуют целостный в художественном отношении архитектурный ансамбль (школа в Локарно, Locarno, 1965—67, архитектор Д. Шнебли, D. Schnebli; Высшая школа экономических и социальных наук в Санкт-Галлене, 1957—63, архитекторы Г. Отто, G. Otto, и др.; школа и плавательный бассейн в Цюрихе, 1958—60, архитектор Э. Гизель, E. Giesel). В школьном строительстве нашли отражение отдельные черты брутализма, что сказалось в резком, нарочитом столкновении объёмов, тяжеловесности и малой расчленённости стенного массива зданий (школа в Энгельберге, 1967—68, архитектор Э. Гизель). Для новых больничных и санаторных комплексов характерны рациональность планировки, высокое качество оборудования, контрастное сочетание многоэтажных лечебных корпусов с одно-и двухэтажными зданиями (Кантональная больница в Санкт-Галлене; Университетский госпиталь в Цюрихе).

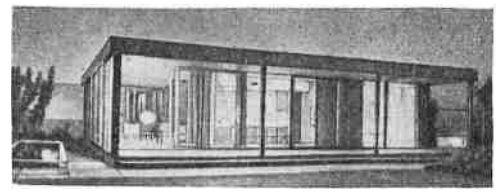
Крупным достижением швейцарского градостроительства 1960—70-х гг. является застройка горных склонов. Рост городов и отсутствие территориальных резервов сделали необходимым освоение крутого рельефа, что потребовало разработки новых типов жилых домов и приёмов планировки. Создаются выразительные и своеобразные по архитектуре комплексы (террасные дома в Цуге, Zug, 1958—68, архитекторы Ф. Штукки, F. Stucki, Р. Мейли, R. Meily; жилой комплекс Хален близ Берна, 1959—61, архитекторы Э. Фритц, E. Fritz, С. Гербер, S. Gerber, и др.). Состоящая из расположенных уступами ячеек-квартир террасная застройка старого курортного г. Клингнау (Klingnau, архитектурно-строительная бригада 2000) доказала целесообразность и реальность «верхней Ш.».

Современную архитектуру Ш. характеризуют общий высокий уровень не только уникальных сооружений, но и массового строительства, техническая оправданность и рациональность, логичность и ясность конструктивных и планировочных решений. В 1960—70-е гг. в архитектуре и планировке жилых комплексов получает распространение контрастное сочетание зданий разной этажности (жилые комплексы Биен-Марш и Биль-Метт в Цюрихе, Ле-Линьон в Женеве).

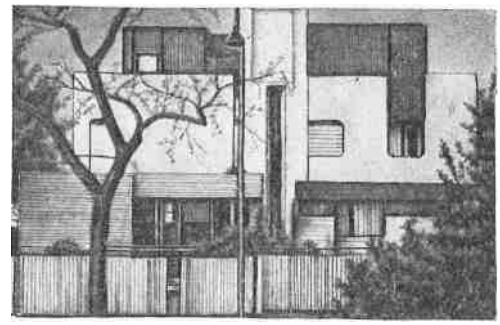
Архитектура промышленных зданий отличается экономичностью и целесообразностью. Про-

мышленные предприятия строятся с применением железобетонного каркаса, заполненного лёгкими панелями или кирпичом, широко используются перекрытия с верхним светом (фабрика пластмасс в Госсау, Gossau, 1955, архитекторы Х. Возер, H. Woser, и др.; завод асбестоцементных изделий в Пайерне, Payerne, 1959, архитектор П. Вальтеншпюль, P. Waltenspühl).

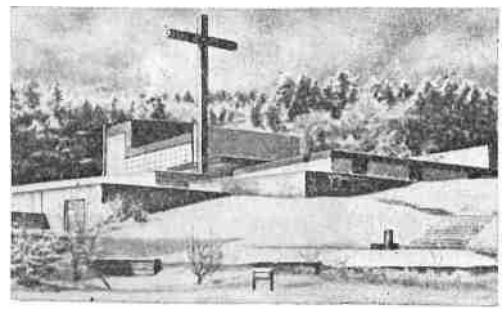
С развитием международного туризма возросла роль спортивных и туристических комплексов. Такого рода комплексы сочетают гостиницы башенного типа с малоэтажными корпусами, бассейнами, спортивными сооружениями. Высоким профессиональным мастерством отмечены конторские и административные здания 1950—1960-х гг. (административное здание концерна «Нестле» в Веве, Vevey, 1959, архитектор Ж. Чуми, J. Tschumi, 1928—62; административное здание и склад фирмы «Кодак» в Лозанне, 1961—63, архитектор Ф. Бруггер, F. Brugger). Активным фактором художественной выразительности современных зданий Ш. стал цвет: на фоне серых, жёлтых, розово-лиловых стен выразительно читаются ярко раскрашенные архитектурные детали. Чертами брутализма отмечены отдельные культовые постройки 1960-х гг. Экспрессивное сочетание разнородных объёмов, динамика их строгого силуэта придают выразительность архитектурному облику церкви Мартина Лютера в Цюрихе (1957—58, архитекторы Э. Крегель, E. Cregel, и др.). Значительный вклад в развитие современной швейцарской архитектуры внесли ведущие архитекторы: Э. и Г. Зутеры (E. и G. Suter), Ц. Пайар (C. Paillard; театр в Санкт-Галлене, 1968), О. Фёрдерер (O. Förderer) и М. Ж. Соже (M. J. Saugey, р. 1908; кинотеатр «Ле Пари» в Женеве, 1971). К заслугам швейцарских архитекторов относятся не столько создание новых форм и конструкций, сколько высокий профессионализм и тщательность в отделке деталей, творческое решение проблем современного градостроительства.



Ф. Фюг. Частный дом в Хейзинхфене. 1962.



К. Скарп. Дом Соненберга в Цюрихе. 1967.

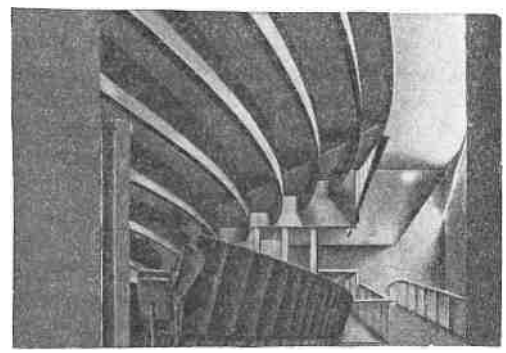


А. Г. Штейнер. Крематорий в Цюрих-Аффольтерне. 1967.

Реформация, утвердившая в большинстве кантонов Ш. пуритански-строгое вероучение кальвинизма, тормозила развитие **изобразительного искусства.** На рубеже 16—17 вв. Ш. была своего рода художественной колонией Германии и сильно отставала в развитии от других европейских стран. Художники, работавшие в начале 17 в., не были способны творчески переработать или органич-

А. Г. Штейнер, Г. и П. Амман. Жилой комплекс Летциграбен в Цюрихе. 1952—55.

М. Ж. Соже. Кинотеатр «Ле Пари» в Женеве. 1971.



но усвоить принципы нового искусства. Среди немногих мастеров, обладавших своеобразием и яркой творческой индивидуальностью, можно отметить Г. Рингли (G. Ringgli, 1575—1635) и Я. фон Виля (J. von Wyl, или Weyl, Wel, Wyll, 1586—1619 или 1621). Последнему принадлежит фреска «Танец смерти» (1615), написанная для одного из общественных зданий Люцерна. В традиционный сюжет художник ввёл современные ему типы: городского щёголя, архитектора, уличной красотки и пр.

Тесные контакты с католическими районами Германии способствовали проникновению и утверждению барочных черт в изобразительном искусстве Ш. 17 в. Возросшее дворцовое и церковное строительство вызвало потребность в квалифицированных мастерах монументально-декоративной, гл. обр. плафонной, живописи. Пышные, экспрессивные, создающие эффект пространственной иллюзии росписи выполнялись приезжими, в основном южнонемецкими, художниками (К. Д. Азам, см. *Германия*; К. Венцингер, Ch. Wenzinger, 1710—97; Я. К. Штаудер, J. Ch. Stauder, 1641 — 1709; Ф. И. Шпиглер, F. J. Spiegler, 1691—1757, и др.). В городах кантона Тичино работали местные и итальянские художники (Ф. Торриани, F. Torriani, 1612—81; Дж. А. Торричелли, G. A. Torricelli, ум. 1716; Дж. Аппиани, G. Appiani, ум. 1786), в живописи которых сочетались элементы барокко и классицизма. Большую часть жизни провёл в Италии швейцарский художник Дж. Серодине (G. Serodine, 1595—1633). Его произведения, отмеченные чертами виртуозного мастерства, отличались оригинальностью композиционного решения, удачно найденными светотеневыми эффектами, красотой колорита.

В религиозной, исторической и мифологической живописи рубежа 17—18 вв. преобладали черты манерности, подчас нарочитой, театрализованной драматизации; в отдельных произведениях использовались достижения европейского караваджизма. Из художников 2-й пол. 17 в. выделяется базельский мастер Й. Вернер Младший (J. Werner der Jüngere, 1637—1710), писавший религиозные, мифологические, аллегорические картины, не лишённые оригинальности, но эклектичные и манерные. Наибольшего успеха достигла швейцарская портретная живопись конца 17 — нач. 18 вв. (цюрихский мастер С. Хофман, S. Hoffmann, 1592—1648; работавший в Люцерне К. Меглингер, K. Meglinger, 1595—1670; М. Мериан Младший, M. Merian der Jüngere, 1621—87). Её ведущие представители — Й. Дюнц (J. Dünz, 1645—1736) и И. Р. Хубер Старший (J. R. Huber der Ältere, 1668—1748). Мастером миниатюрного портрета был Ж. Петито Старший (см. также *Франция*), который работал в основном при королевских дворах Франции и Англии. К особому виду эмалевой миниатюры относились изящные изображения небольших галантных сценок, пейзажей и портретов на крышках часов, табакерок и на ювелирных изделиях.

Запоздалый расцвет церковной скульптуры, с центром во Фрибуре, относится к рубежу 17—18 вв. В произведениях швейцарской барочной скульптуры преобладали черты чувственной аффектации, их отличали повышенная динамика поз и жестов, эффектный, пространственный размах композиций, украшавших частные капеллы и алтари. В оформлении фасадов и садово-парковых ансамблей широко использовалась декоративная скульптура, выполненная приезжими, гл. обр. немецкими, мастерами (в Люцерне работали немецкие мастера Х. Ребер, H. Räber, или Reber, и К. М. Тюфель, K. M. Tüfel, сер. 17 в.; во Фрибуре — семья скульпторов Рейф, Reiff, или Reyff; в Эйнзидельне — И. Б. Бабель, J. B. Babel, 18 в.). Здания Берна украшали берлинский скульптор И. А. Наль Старший (J. A. Nahl der Ältere, 1710—81) и североитальянский скульптор Д. Ф. Карлоне (D. F. Carlone, 1674—1750). В декоративных работах этих мастеров, выполненных в духе позднего барокко, сочетаются религиозная экзальтация, поэтичность, наблюдательность и жизненность образных характеристик.

Ж. Э. Лиотар. «Мадмуазель Лавернье». Пастель. 1746. Картинная галерея. Дрезден.

Изобразительное искусство Ш. 18 в. находилось под сильнейшим влиянием Франции, где обучались и работали многие швейцарские художники этого времени, в искусстве которых проявилось воздействие французского рококо и классицизма. Среди художников, учившихся во Франции, особое место занимает Ж. Э. *Лиотар*. Его камерные пастельные портреты и миниатюры отличаются изысканностью золотистого колорита, тонкостью и тщательностью живописного письма, лиричностью. Лиотар работал исключительно в технике пастели, доведя её до совершенства.

В сер. 18 в. швейцарские художники под влиянием творчества Ж. Б. С. Шардена и Ж. Б. Грёза (оба — см. *Франция*) вводят в портрет элементы бытового жанра: модели изображались за работой, во время отдыха, дружеской беседы, в окружении семьи и друзей (серия портретов Вольтера Ж. Юбера, J. Huber, Huber-Voltaire, 1721—86; портреты Х. Фрёйдвейлера, H. Freudweiler, 1755—95). Нередко фоном в портретах служил классицистический или романтический пейзаж (портреты Ж. П. Сент-Урса, J. P. Saint-Ours, 1752—1809). Во главе швейцарской школы миниатюрного портрета рубежа 17—18 вв. стоял Ж. А. Арло (J. A. Arlaud, 1668—1746).

На протяжении 18 в. художественные связи Ш. с Германией были незначительными. Характерно, что бернский портретист Э. Я. Хандман (E. J. Handmann, 1718—81), чьё творчество было основано на немецкой художественной традиции, учился в Париже. Прерванные с Германией связи восстанавливаются во 2-й пол. 18 в. благодаря творчеству А. *Граффа*, жившего с 1756 в Германии. Его искусство, так же как и творчество скульптора-портретиста А. Триппеля (A. Trippel, 1744—93), органично вошло в художественную культуру Германии.

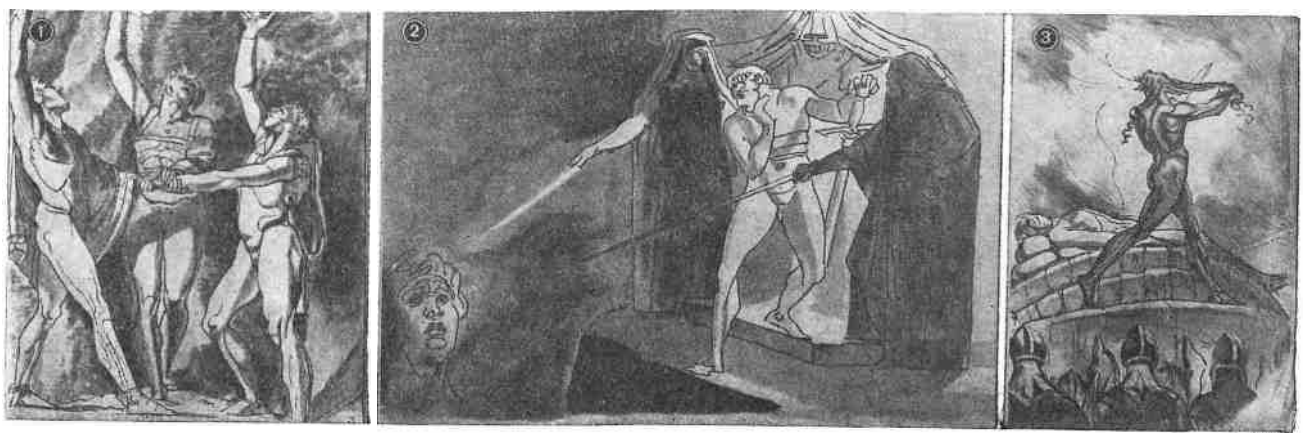
А. Граффф. Портрет А. Зинга. 1790. Художественный музей. Санкт-Галлен.

Помимо портрета в изобразительном искусстве 2-й пол. 18 в. развиваются бытовой и пейзажный жанры, многим обязанные голландской и французской художественным школам. Со становлением романтизма возросла роль пейзажа. На смену занимательным сценкам в духе Ж. Б. Грёза, любовно написанным жанристом С. Фрёйденбергером (S. Freudenberger или Freudeberg, 1745—1801), приходят жанровые сценки Л. де ла Рива (L. de la Rive, 1753—1817), изображённые на фоне подробно выписанного взволнованного пейзажа. Поэт и художник С. Геснер (S. Gessner, 1730—88), иллюстрировавший поэмы собственного сочинения, помещал небольшие динамичные фигурки в романтически трактованный поэтический ландшафт.

Во 2-й половине 18 в. пробуждается интерес швейцарских художников к красоте национального пейзажа. Наиболее талантливым пейзажистом этого периода был К. Вольф (K. Wolf, или Wolff, 1735—98). Намеченные им тенденции развиваются в творчестве И. Я. Бидермана (J. J. Biedermann, 1763—1830). Мотивы швейцарской природы, её величественные горные ландшафты, получают своеобразную интерпретацию в творчестве Й. А. Коха (см. *Австрия*), стремившегося к созданию идеального «героического ландшафта». Свойственные Коху взволнованное восприятие природы и героическая патетика его ландшафтов во многом предвосхищают достижения романтизма начала 19 в.

Специфика исторического жанра рубежа 18—19 вв. определялась обращением к традициям античности и итальянского Возрождения. Швейцарское искусство соприкасалось с классицизмом

И. Г. Фюсли. 1. «Клятва трёх конфедератов на горе Рютли». 1778. Эскиз. 2. «Макбет и отрубленная голова». 1775 Британский музей. Лондон. 3. «Ахиллес у погребального костра Патрокла». 1795—1800. (Все — перо, кисть.)



через творчество Ангелики Кауфман (см. *Германия*), однако классицизм не получил здесь значительного развития. Идейные основы искусства крупнейшего представителя художественной культуры Ш. конца 18 — нач. 19 вв. И. Г. *Фюсли* сформировались под влиянием поэзии И. Я. Бодмера — швейцарского просветителя, зачинателя движения «Бури и натиска», страстного поклонника Данте, У. Шекспира и Дж. Мильтона. Талант Фюсли достиг зрелости в Риме, куда он отправился изучать античность и где его навсегда покорил гений Микеланджело (см. *Италия*). Громадные полотна Фюсли, навеянные произведениями Гомера, Данте, Шекспира и немецких романтиков, воплощали романтические идеи о героическом предназначении человека, воспевали титанические порывы и трагические коллизии его страстей. В картинах и виртуозных по исполнению рисунках Фюсли сочетались идеализация образов в духе классицизма и безудержная мрачная фантастика, изощрённый гротеск и реальные жизненные наблюдения. Всё таинственное, пугающее, мистически-иррациональное волнует и влечёт воображение Фюсли («Ночной кошмар», ок. 1782, Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне). В 1778 для ратуши в Цюрихе Фюсли написал «Клятву трех конфедератов на горе Рютли», выразив страстное стремление к свободе, идейно близкое творчеству Ж. Л. Давида (см. *Франция*) периода Великой французской революции 1789—94. В русле немецкого романтизма 1810—20-х гг. развивалось творчество художников, входивших в круг назарейцев (см. *Германия*): Г. Л. Фогеля (G. L. Vogel, 1788—1879) и Х. Хейса (H. Heiss, 1799—1850). Им близка гротескная графика Р. Тёпфера (R. Töpffer, 1799—1846) и М. Дистели (M. Disteli, 1802—44). Строгие, классицистически сдержанные портреты, изысканностью колорита напоминающие эмалевые миниатюры, писал Ф. Массон (F. Masson, 1766—1846). Небольшие по размерам и тонкие по цвету портреты Массона отличались простотой композиции, особым благородством, значительностью и одухотворённостью образов. В творчестве художников 1-й пол. 19 в. нашло отражение своеобразие швейцарского городского и сельского быта. Жанрист и анималист Л. Агасс (L. Agass, 1767—1849), работавший вместе с А. В. Тёпфером (A. W. Töpffer, 1766—1847) и Массоном, писал тонко подмеченные сценки сельской жизни — рынок, почтовую станцию, усадебный двор, охоту и пр.

Скульптура Ш. 18 в. — 1-й пол 19 в. представлена немногими именами: А. Триппель, его ученик Й. А. Кристен (J.A. Christen, 1767—1838) и Ж. Ж. Прадье (J. J. Pradier, 1792—1852), творчество которых развивалось за пределами Ш.

В нач. 19 в. многие швейцарские художники покидают родину и уезжают работать во Францию, Германию и Италию, где добиваются признания и успеха (живописцы Л. Л. Робер, L. L. Rober, 1794—1835; Ш. Глейр, Ch. Gleyre, 1806—74). В пейзаже сохранились элементы романтизма, что определяло выбор природного мотива, эффекты освещения и колорита. Вместе с тем реалистические основы национального пейзажа проявились в том, что художники, не подгоняя свои картины под общеевропейский шаблон, внимательно изучали родную природу, запечатлевая её в своих полотнах. Пионером этого направления был Ф. Диде (F. Diday, 1802—77), взволнованные пейзажи которого не свободны, однако, от романтических эффектов. Национальный реалистический пейзаж получил развитие в творчестве ученика Ф. Диде А. *Калама*, воспевавшего красоту простого сельского и городского мотива. К барбизонской школе близки пейзажи ученика Ж. О. Д. Энгра (см. *Франция*) Б. Мена (B. Menn, 1815—93), наиболее значительного среди пейзажистов его поколения. Он старался избегать нарочитой красивости ландшафтных видов и световых эффектов, выбирая простые, непритязательные пейзажные мотивы, используя спокойное, естественное освещение. Во 2-й половине 19 в. пейзажная живопись Ш. (Р. Цюнд, R. Zünd, 1827—1909) воспользовалась достижениями французской пленэрной школы, К. Коро (см. *Франция*) и раннего импрессионизма.

С 1850-х гг. реалистические тенденции проникают в бытовой и анималистический жанры. Одним из выдающихся анималистов и пейзажистов этого времени был Й. Р. Коллер (J. R. Koller, 1828—1905). Работая в свободной, импульсивной живописной манере, он стремился передать движение бешено скачущих коней почтового экипажа, разгоняющего пасущееся стадо,— мотив, который неоднократно использовал. Анекдотичность, подчёркнутая курьёзность ситуаций, столь излюбленные в бытовом жанре сер. 19 в., сменились спокойной повествовательностью в изображении сельских и городских сцен, простых по мотиву, искренних и серьёзных по настроению (А. *Анкер*, Б. Вотье, см. *Германия*). Красочные, празднично декоративные этюды привёз из поездок на Восток и в США Ф. Бухзер (F. Buchser, 1828—90).

Вследствие определённого застоя, характерного для изобразительного искусства Ш. 2-й половины 19 в., жаждущая художественного образования молодёжь устремилась в Германию, Францию и Италию. Творчество наиболее талантливых швейцарских художников этого времени орга-

нично влилось в художественную жизнь многих стран Европы. Так, с немецким натурализмом рубежа 1860—70-х гг. перекликается искусство живописца, виртуозного графика и скульптора К. Штауффера, известного под именем К. Штауффер-Берн (K. Stauffer-Bern, 1857—91). Черты символизма и декаданса проявились в творчестве А. *Бёклина*, тесно связанного с художественной культурой Германии. Испытав сильное влияние немецкого позднеромантического «неоидеализма», ориентированного на восприятие в литературном плане традиций ренессансного и античного искусства, Бёклин соединил его с натурализмом; образы реального мира приобрели в его произведениях ирреальные, фантастические черты (несколько вариантов «Острова мёртвых»). Мистический символизм и национальный романтизм определили характер творчества Э. Штюккельберга (E. Stückelberg, 1831—1903) и А. Вельти (A. Velti, 1862—1912); последний под влиянием Ф. *Ходлера* обратился к сюжетам народных легенд и сказаний.

Ф. Ходлер. «Дровосек». 1910. Художественный музей. Берн.

Идеей нерасторжимой слитности бытия человека и космоса проникнуты произведения Ходлера, крупнейшего швейцарского художника конца 19 в., связанного с начальной порой развития немецкого «стиля модерн» (см. *Германия*). В пору творческой зрелости он добивается эпического звучания в решении тем национальной истории и фольклора, а его творчество приняло форму философского символизма. Отличительные особенности живописного языка Ходлера — лаконизм образных характеристик, напряжённость динамического контура, чистота высветленного колорита, а позднее — резкий, контрастирующий в своих сочетаниях цвет (фрески «Отступление под Мариньяно», 1896—1900, Национальный музей Швейцарии, Цюрих, и «Выступление йенских студентов в 1813 г.», 1908—09, Актовый зал университета в Йене). Особое место в его творчестве занимал героизированный пейзаж; лаконичный и монументальный образ природы запечатлён им в своей неизменности и устойчивости. Творчество Ходлера, так же как и творчество Бёклина, оказало значительное влияние на современную им европейскую живопись. В жанровых картинах Э. Валле (E. Vallet, 1876—1929) и М. Бури (M. Buri, 1868—1925) национальная тематика трактовалась в отличие от Ходлера в этнографическом плане.

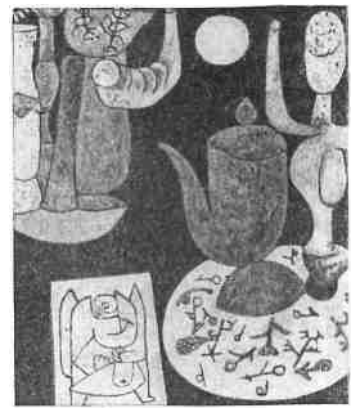
Ф. Э. Валлоттон. «Купальщицы». 1892. Кунстхауз. Цюрих.

Творчество швейцарских художников Т. Стейнлена (см. *Франция*) и Ф. Э. *Валлоттона* органично вошло во французскую художественную школу. Острая гротескность и социально-обличительная направленность характерны для отдельных графических циклов Валлоттона. Выразительность его графической манеры основана на экспрессивном сочетании белых плоскостей с глубокими чёрными пятнами. Близкий к членам группы «Наби» (см. *Франция*), он оказался, однако, в живописи в стороне от их воздействия, точно моделируя объёмы. Колористические поиски понт-авенской школы (см. *Франция*) продолжал К. Амье (C. Amiet, 1866 или 1868—1961). Декоративная свобода и выразительность живописной манеры отличают произведения Дж. Джакометти (G. Giacometti, 1868—1943).

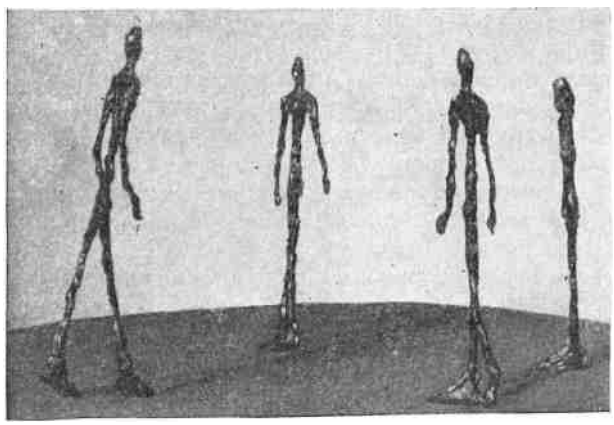
Ф. Э. Валлоттон. «Демонстрация». Гравюра на дереве. 1893.

В скульптуре 2-й пол. 19 в. господствовал академизм, крупнейшим представителем которого был В. Валло (V. Wallo, 1820—91).

В годы 1-й мировой войны в Цюрихе возникло интернациональное объединение «Кабаре Вольтер» (1916), сыгравшее значительную роль в становлении европейского дадаизма. С именем П. *Клее* связано зарождение экспрессионизма. Его ранние острогротескные графические циклы следуют художественным установкам группы «Синий всадник» (см. *Германия*). Интеллектуальное искусство Клее основано на литературно-художественных ассоциациях, в нём присутствуют предметные и абстрактные, живописные и графические элементы. Творчество большинства швейцарских художников, работавших в 1920—30-х гг. у себя на родине, было мало затронуто влиянием европейского авангардизма (А. Бланш, A. Blansch, 1882—1961; М. Барро, M. Barro, 1889—1945). В портретах, пейзажах и жанровых полотнах Р. Обержонуа (R. Auberjonois, 1872—1957) использовались отдельные приёмы дадаизма и кубизма. Сложноассоциативные, как бы возникающие сквозь прозрачную дымку графические композиции (главным образом в карандаше и гуаши) создавал О. Мейер-Амден (O. Meyer-Amden, р. 1885). С немецким экспрессионизмом связано творчество Э. Моргенталера (E. Morgenthaler, 1887—1962). Увлечение сюрреализмом охватило многих художников Ш. в сер. 1930-х гг. (В. К. Вимкен, W. K. Wimcken, 1907—40; раннее творчество Х. *Эрни*).

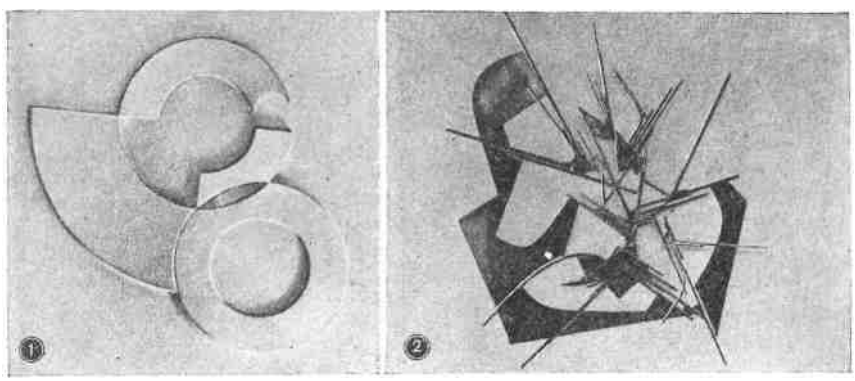


П. К л е е. «Натюрморт». 1940. Коллекция Ф. Клее. Берн.



А. Д ж а к о м е т т и. «Городище». 1948—49. Бронза. Галерея Тейт. Лондон.

Скульптура начала 20 в. ориентировалась на достижения французской школы, гл. обр. О. Родена (О. Нидерхёйзерн, O. Niederhäusern, 1863—1913), а также А. Майоля, Э. А. Бурделя, Ш. Деспьо (все — см. *Франция*) и немецких мастеров В. Лембрука и Г. Кольбе (оба — см. *Германия*). Тематика швейцарской скульптуры определялась влиянием импрессионизма и немецкого экспрессионизма (К. Буркхардт, C. Burckhardt, 1878—1923; Г. Халлер, G. Haller, 1880—1950; Г. Хубахер, G. Hubaher, p. 1885; О. Ш. Беннингер, O. Ch. Benninger, p. 1897; К. Гейзер, K. Geiser, 1898—1957; М. Билль, M. Bill, p. 1908, и др.). В духе абстракционизма работали Ж. Арп (J. Arp, 1888—1966, см. также *Франция*) и София Тойбер-Арп (S. Taeuber Arp, 1889—1943). Мировую известность получило творчество живописца, графика и скульптора А. *Джакометти*, работавшего главным образом вне Ш. Перед 2-й мировой войной формируется творчество В. Бодмера (W. Bodmer, p. 1908), создававшего изысканные абстрактные композиции из плетёной проволоки, живописцев Р. П. Лозе (R. P. Lohse, p. 1912) и М. Мюленена (M. Mülenen, p. 1903). В 1950—60-е гг. достигло зрелости драматичное



Модернистская скульптура 20 в. 1. С. Т о й б е р - А р п. «Конструкция VIII». 1942. Галерея Рене. Париж. 2. В. Б о д м е р. Рельеф из металлической стружки. 1952. Галерея К. Менхарде. Цюрих.

искусство М. Кемпфа (M. Kempff, p. 1912), интересного графика и иллюстратора детских книг Х. Фишера (H. Fischer, 1909—53), незаурядного колориста М. Хублера (M. Hubler, p. 1898). Изобразительное искусство Ш. 1960—70-х гг. лишено яркого национального своеобразия и отражает основные тенденции и направления европейского искусства. В 1960-е гг. среди модернистских направлений доминирующими были две тенденции — ташизм (P. Ахт, R. Acht, p. 1920; Ш. Ролье, Ch. Rollier, 1912—68; Ф. Федье, F. Fedier, p. 1922; Р. Изели, R. Iseli, p. 1934) и так называемое конкретное искусство (М. Билль, Л. Леуппи, L. Leuppi, p. 1893; В. Бодмер и В. Линк, W. Linck, p. 1903). Представителем прогрессивного крыла современного искусства Ш. является живописец и график Х. Эрни, художник широкого творческого диапазона, пришедший от сюрреализма и абстракционизма к реалистическому искусству (монументальные росписи в Этнографическом музее в Невшателе, 1954; панно «История завоевания времени» для Всемирной выставки в Брюсселе, 1958). Многочисленные графические произведения Эрни отличаются выразительностью и изысканной игрой линий, то очерчивающих форму, то произвольно обволакивающих рисунок, тонкостью и разнообразием колористических решений, основанных на сочетании пятна и размывки, спокойной ясностью и гармонией образов («Влюблённые», 1954, «Суд Париса», 1954, оба — цветная литография). Эрни выступает не только как художник, ищущий гармонический идеал прекрасного, но и как активный публицист и антимилитарист. Его плакаты и политическая графика всегда лаконичны, оригинальны по композиции, действенны в борьбе против современной буржуазной действительности. Помимо Эрни современная швейцарская графика представлена экспрессивными рисунками диких животных художника-анималиста Р. Энара (R. Hainard, p. 1906), пейзажами и бытовыми сценками А. Барро (A. Barraud, p. 1903), иллюстрациями к детским книгам Х. Штруба (H. Strub, p. 1916).

Х. Эрни. «Вакх на винограднике». Литография. 1955.

Декоративно-прикладное искусство. В 16—18 вв. в Ш. было развито производство художественного стекла. Л. Цейнер (L. Zeiner, ок. 1479—1512) изготовлял небольшие цветные витражи, украшенные геральдическими мотивами в стиле «пламенеющей готики». К. фон Эгери (K. von Egeri, ум. 1592) под влиянием Х. Хольбейна Младшего (см. *Германия*) ввёл в росписи по стеклу ренессансные мотивы, а К. Мурер (Ch. Murer, 1564—1630) — пейзаж. Многие мастера стекла, как и живописцы и скульпторы, работали за пределами Ш. (К. Лабхардт, Ch. Labhardt, ок. 1641—95, работал в Касселе, в Германии).

В 17—18 вв. широкое распространение получила полихромная роспись эмалями (галантные сцены, портреты, пейзажи) на крышках часов, табакерках, ювелирных изделиях (братья Юо, Huaud; Ш. Буа, Ch. Boit).

В 17 в. на мануфактурах в Винтертуре и Штекборне (Steckborn) было освоено производство тонкого фаянса, близкого к делфтскому (см. *Нидерланды*). Во 2-й половине 18 в. мануфактуры в Цюрихе и Нионе (Nyon) начали выпускать первоначально мягкий, а затем и твёрдый фарфор. Изделия цюрихской мануфактуры в основном подражали продукции Мейсена (см. *Германия*), но в роспись вводились также мотивы швейцарских пейзажей и жанровых сцен. В Нионе имитировались главным образом изделия Севра (см. *Франция*), а с начала 19 в.— Дж. Уэджвуда (см. *Великобритания*).

Ведущими мастерами мебели в Ш. в 18 в. были братья М. Функ (M. Funk, 1697—1783), И. Ф. Функ (J. F. Funk, 1706—75) и Д. Б. Л. Функ (D. B. L. Funk, 1726—87), известный также как мастер декоративно-вычурных разнообразных форм настенных часов, близких по стилю изделиям Ш. Крессана (см. *Франция*). Многие крупные швейцарские мастера мебели работали во Франции (Ж. Ж. Вернер, J. J. Werner, 1791—1849) и других странах. Во 2-й половине 19 в. и на рубеже 19—20 вв. в Ш. получил распространение местный вариант «стиля модерн», более известный здесь под названием «Ар нуво» (Art Nouveau), в сложении которого видную роль сыграл скульптор и дизайнер Г. Обрист (H. Obrist, 1863—1927), создававший проекты мебели, но известный гл. обр. как автор нового типа кружев, где преобладали плавные извилистые линии растительных форм.

Тенденции функционализма, стремление реорганизовать художественные ремёсла на промышленной основе нашли выражение в создании Швейцарского Веркбунда (1913), по образцу Немецкого Веркбунда. В 1920-е гг. в пропаганде идей «Art Deko» (см. *Франция*) видную роль сыграл скульптор и дизайнер Ж. Дюнан (J. Dunand, 1877—1942). Функционалистические установки «Баухауза» (см. *Германия*) утверждались в Ш. архитектором, живописцем, скульптором, практиком и теоретиком дизайна М. Биллем, в 1951—56 бывшим директором Ульмской высшей школы художественного конструирования (см. *ФРГ*). Им созданы современные образцы мебели, электрических ламп, розеток, пишущих машинок. Производство пористого стекла осуществляется мастерскими Р. Нидерера (R. Niederer, p. 1928) в Цюрихе. В Санкт-Галлене современным машинным способом изготовляются кружева.

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

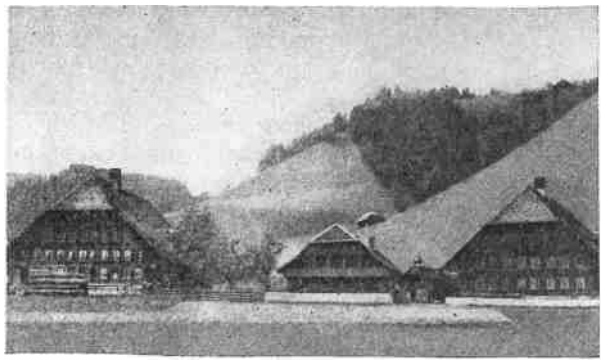
Исторически народное искусство Ш. тесно связано с материальной культурой соседних народов. Сев., сев.-вост. и центральные кантоны страны (Цюрих, Ури, Швиц, Аппенцелль, Базель, Унтервальден) населяют швейцарские немцы, особенности быта которых, облик жилища и характер ремёсел имеют много общего с народным искусством *Германии* (см.). Население зап. и юго-зап. кантонов Ш. (Женева, Во, Невшатель, Фрибур) говорит на французском языке, а народная культура этих районов отражает сильное влияние *Франции* (см.). Близкие аналогии с материальной культурой *Италии* (см.) имеет народное искусство кантона Тичино. Наибольшим своеобразием и национальным колоритом обладают народное зодчество, обычаи и ремёсла альпийской Ш. и кантона Граубюнден, население которого говорит на ретороманском языке.

Архитектура. В архитектурных формах и декоре народного жилища отражались обычаи народа, особенности уклада жизни в разных районах страны, характер природного окружения. Общими являются лаконичность и простота архитектурных решений, естественная связь с природой, разнообразие в использовании камня и дерева. Для швейцарского плоскогорья характерны сельские поселения с домами, поставленными вдоль улицы; для горной Ш. (Сев. Альпы, горы Юра)— небольшие хутора, состоящие обычно из одного, двух дворов. Часто дома горного села беспорядочно лепятся по живописным горным склонам. По берегам озёр дома располагаются террасно, чередуясь с виноградниками и огородами (кантон Тичино). В горных районах преобладает альпийский дом, тип которого имеет много общего с австрийским народным жилищем. Он представляет собой 2-этажную постройку, объединяющую жилые и хозяйственные помещения под одной крышей. Обычно альпийские дома строятся из больших каменных блоков, но часто каменной была только его нижняя, цокольная часть с расположенными в ней кухней, тёплой жилой комнатой, гумном, стойлами и сараем, а верхние этажи (с хозяйственными и жилыми помещениями)— деревянные. Поверх пологой деревянной, шиферной или черепичной крыши клали камни, предохраняющие её от ливня и снеговых оползней. Ту же цель преследовал большой козырёк крыши, далеко выступающий вперёд и опирающийся на консоли, часто украшенные декоративной резьбой. На втором этаже по фасаду шли открытые галереи или балконы, балки и перила которых также покрывались резьбой. Часто каменные стены домов расписывались библейскими и жанровыми мотивами, орнаментом из виноградной лозы.

Альпийское село в кантоне Тичино.

В Альпах распространён сен-готардский дом, так же как и альпийский, соединяющий хозяйственные и жилые помещения (в нижней каменной части дома находилась кухня, в средней —жилые комнаты). В горах

«Райский дом» в Ардеце (национальный парк Энгадин в кантоне Граубюнден). Роспись 1647.



Село в кантоне Берн.

Юра строились невысокие каменные дома с двухэтажной пологой крышей, опирающейся на консоли. Примечательной частью такого дома была общая кухня с т. н. бургундским камином. Для районов кантона Граубюнден характерен большой, иногда украшенный по фасаду декоративной росписью каменный энгадинский дом, объединяющий несколько помещений. На первом этаже находятся т. н. зулер (Suler) — просторная комната, в которой готовят пищу, и хозяйственные помещения. На втором этаже — кладовые и жилые комнаты.

Сельский дом в кантоне Тичино близок ломбардскому народному жилищу. Обычно это небольшой каменный дом с открытой деревянной лоджией второго этажа, в которой просушивают кукурузу, табак и пр. В окрестностях Берна сложился особый тип 4—5-этажного срубного дома, нижний этаж которого занимает погреб, над ним размещаются кладовые (Saal), а выше — хозяйственные и жилые помещения.

Интересны и разнообразны хозяйственные постройки горных районов Ш., обычно расположенные отдельными группами в конце деревни. Хозяйственные сараи (Stadel) представляют собой массивные срубные постройки в один-два этажа, поставленные на высокие опорные столбы. Иногда пространство между столбами обшивалось тёсом или заполнялось каменной кладкой. В образованном таким образом низком помещении держали скот, а в высокой верхней части сарая хранили зерно и другие сельскохозяйственные продукты. Высоко в горах строили хижины для пастухов, сараи для сена, небольшие амбары для хранения продуктовых запасов. Обычно это небольшие одноэтажные бревенчатые постройки с высокой двускатной кровлей, сверху покрытой камнями, что помогало выдерживать тяжёлую массу снега и сильные ветры.

Изобразительное искусство. Большое распространение в народном искусстве Ш. получила резьба и роспись по дереву. До конца 18 в. шкафы, стулья, крышки сундуков, спинки деревянных кроватей, посудные полки, предметы домашнего обихода и кухонная утварь украшались орнаментальной резьбой, а с конца 18—нач. 19 вв.— яркой декоративной росписью. Для деревянной резьбы типичен строгий геометрический орнамент, составленный обычно из розетт, заключённых в круги, шестиугольных звёзд, кругов с радиальными линиями, свастики и крестов. Иногда встречаются и растительные мотивы (цветы, лоза, листья). Особенно богато, с большой выдумкой и любовным вниманием украшалась утварь, предназначенная в свадебный подарок,— прялки, катки, сундуки и пр. Резьба широко использовалась в народной культовой деревянной скульптуре (небольшие фигурки святых, мадонны, распятия, кресты), игрушках, прялках. Резьбой украшали пряничные доски, которые покрывались рельефными изображениями жанровых сценок, пейзажей и праздников или делались в виде животных, людей и пр. Гротескные карнавальные маски и другие изобразительные формы весенних и зимних праздников являются своеобразным проявлением народной культуры Ш. Помимо масок к карнавалам шились специальные костюмы ряженых, причудливые головные уборы, карнавальные чучела. К пасхальным и рождественским праздникам делали специальные алтари с евангельскими сценками, составленными из восковых или раскрашенных деревянных фигурок. Обычно восковые культовые фигурки лепили монахини провинциальных монастырей.

Карнавальная маска. Национальный музей Швейцарии. Цюрих.

Роспись по дереву, почти повсеместно сменившая резьбу в нач. 19 в., украшала створки шкафов, крышки и стенки сундуков, деревянную посуду и шкатулки. Преобладали растительные мотивы — яркие, декоративные цветы, чаще всего тюльпаны или гвоздики, вазоны, виноград, ландыши, сочные гирлянды из плодов. Чаще всего использовалось сочетание тёмного (чёрного или глубокого синего) или светлого (серого или оливкового) фона и ярких красок росписи (красного, зелёного, голубого, белого, жёлтого). Из ветвей и лыка деревьев плели сиденья стульев, корзины, кресла и т. д.; из соломы — шляпы, сумки, шкатулки, иногда раскрашенные (Аргау).

Одним из древнейших видов народного ремесла Ш. было ткачество. Получили распространение домотканые народные костюмы, вышитые крестом скатерти (кантоны Санкт-Галлен, Аппен-

целль), шторы, занавески и пр. В рисунке домотканых тканей использовались библейские и античные мотивы, симметричные композиции из птиц, животных (олени, единороги), человеческих фигурок в сочетании с растительным орнаментом («древо жизни», виноградная лоза, тюльпаны, гвоздики).

Форма народной одежды сложилась в Ш. на рубеже 18—19 вв. Мужской костюм 18 в. состоял из белой домотканой полотняной длинной рубахи с капюшоном и круглым воротом, иногда подпоясанной вышитым поясом. С 19 в. в обиход вошла синяя полотняная блуза с круглым воротом и застёжкой на плече. По праздникам надевали чёрные бархатные блузы с яркой вышивкой на плечах и вокруг ворота. Оригинален народный костюм пастухов из Иннерродена (Innerroden), состоящий из белой домотканой рубахи, красного жилета, серых или жёлтых штанов на подтяжках, белых вязаных чулок и туфель с красивыми металлическими пряжками. Вокруг пояса завязывался набивной платок, вышивка (чаще всего цветы) украшала пояс и подтяжки. Праздничный костюм дополняла чёрная фетровая шляпа с небольшими полями. Женский народный костюм состоял из юбки, корсажа, кофты с короткими или длинными рукавами и нарядного фартука. Костюм дополнял большой четырёхугольный воротник, закрывающий плечи. На голову надевали самодельные соломенные шляпки или кружевные наколки, иногда кружева накалывали на чепчики. Праздничная одежда шилась из домотканого шёлка и бархата и богато украшалась вышивкой (центр производства шёлка — кантон Цюрих, лент и тесьмы — кантон Базель).

Расписная фаянсовая тарелка. 1714. Национальный музей Швейцарии. Цюрих.

Керамическое производство Ш. восходит к глубокой древности и имеет много общего с керамическим ремеслом Германии. В расписной керамике преобладали светлый фон и яркая, близкая росписи по дереву орнаментация. Обычны цветочные и лиственные мотивы, декоративные композиции, составленные из фигурок животных и рыб. Иногда блюда и тарелки украшались затейливыми сценками из сельского или городского быта.

Художественная обработка металла издавна бытовала в сельской Ш. Из металла изготовляли кованые ажурные церковные решётки, подсвечники, кресты, металлическую посуду, тяжёлые цепи для котлов и др. хозяйственных нужд. Филигранью украшали пряжки, брелоки, цепочки, броши, подвески и др. женские и мужские украшения.

Большой популярностью пользовались вырезанные из цветной бумаги силуэты и аппликации; традиционными мотивами таких аппликаций были вазы с цветами, птицы, животные, стилизованные мотивы сердца, «древо жизни». Силуэтные изображения (миниатюрные жанровые композиции с домами, деревьями, стадами) украшали крышки коробок, их также помещали внутри бутылок и пр.

Лит.: Общие работы.— ВИА, т. 7, М., 1969, с. 372—374; т. 10, М., 1972, с. 331—345; т. 11, М., 1973, с. 385—403; ВИИ, т. 6, кн. 1, М., 1965, с. 224—227; Rahn J. R., Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters, Z., 1876; Das Bürgerhaus in der Schweiz, 2e Aufl., Bd 1—3, Z., 1950; Die Kunstdenkmäler der Schweiz, v. 1—58, Basel, 1927—69; Gantner J. und Reinle A., Kunstgeschichte der Schweiz. Von den Anfängen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Bd 1—4, Frauenfeld, 1936—61; Architekturführer Schweiz-Guide d'architecture suisse-architectural guide Switzerland, Z., 1969.

Древний период.— Deonna W., L'art romain en Suisse, Gen., 1942; Stähelin F., Die Schweiz in römischer Zeit, Basel, 1948; Drack W., Die römische Wandmalerei der Schweiz, Basel, 1950.

Средние века.— Hecht J., Der romanische Kirchenbau des Bodenseegebietes von seinen Anfängen bis zum Ausklingen, Bd 1, Basel, 1928; Escher K., Die Münster von Schaffhausen. Chur und St. Gallen, Frauenfeld—Lpz., 1932; Conant K. J., Carolingian and Romanesque architecture 800 to 1200, [Harmondsworth], 1959; Futterer I., Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz 1220—1440, Augsburg, 1930; Die Schweizer Bilderchroniken des 15/16. Jahrhunderts, Z., 1942; Fosca F., L'art roman en Suisse, Gen., 1943.

Ренессанс.— Ganz P., Malerei der Frührenaissance in der Schweiz, Z., 1924; Hugelshofer W., Schweizer Handzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts, Freiburg im Breisgau, 1928; Schmidt G., Cetto A. M., Schweizer Malerei und Zeichnung im 15. und 16. Jahrhundert, Basel, 1940; Chiesa C., L'architettura del Rinascimento nel cantone Ticino, Bellinzona, 1934.

Барокко.— Gysi F., Die Entwicklung der kirchlichen Architektur in der deutschen Schweiz im 17. und 18. Jahrhundert, Aarau, 1914; Lüthi M., Bürgerliche Innendekoration des Spätbarock und Rokoko in der deutschen Schweiz, Z., 1928; Gradmann E., Cetto A. M., Schweizer Malerei und Zeichnung im 17. und 18. Jahrhundert, Basel, 1944; Landolt H., Seeger T., Schweizer Barockkirchen, Frauenfeld, 1948.

Новое время.— Schäfer W., Die moderne Malerei der deutschen Schweiz, Lpz.—Frauenfeld, 1924; Huggler M., Cetto A. M., Schweizer Malerei im neunzehnten Jahrhundert, Basel, 1942; Rumpel H. Beiträge zu einer Charakteristik der schweizerischen Malerei des 19. Jahrhunderts, Z., 1943; Wescher P., Die, Romantik in der schweizer Malerei, Frauenfeld, 1947; Pillement G., La Suisse architecturale, P., 1948; Huber

V., Schweizer Landschaftsmaler. Das intime Landschaftsbild im 19. Jahrhundert, Z., 1949; J o r a y M., La sculpture moderne en Suisse, v. 1—2, Neuchâtel, 1955—59; S m i t h G. E. K i d d e r, Switzerland builds, L.—Stockh.— N. Y., 1950; W e i s s R., Häuser und Landschaften der Schweiz, Erlenbach — Z. — Stuttg., 1959; G e r m a n n G., Der protestantische Kirchenbau in der Schweiz. Von der Reformation bis zur Romantik, Z., 1963; R o t h A., Die neue Architektur, Z.— Münch., 1975.

ГОРОДА

БА́ЗЕЛЬ (нем. Basel, франц. Bâle) — г. в Сев. Ш., на стыке швейц. и франко-герм. границ, в узкой долине р. Рейн. Административно приравнен к полукантону. Основан римлянами в 374. Вольный имперский г. в 14 в.; вошёл в Швейц. конфедерацию в 1501. В кон. 15—16 вв. крупный центр гуманизма, ремесла, книгопечатания. Первый в Ш. ун-т, осн. в 1460.

Рейн делит Б. на «Большой Б.», на левом берегу реки, и «Малый Б.», возникший на правом берегу в 13 в. в связи с постройкой первого дер. моста (1226). В конце 14 в. был окружён укреплениями (сохранились Испанские ворота, 1398). Историч. центр «Большого Б.» сохранил черты ср.-век. торгово-ремесл. г. Романско-готич. **собор** (под хором фундаменты капеллы каролингского времени;осн.в 1019, основное стр-во — 1185—1200; готич. зап. фасад с порталом св. Галлуса — 1185—1356; башня св. Георгия — 1421—29; башня св. Мартина — окончена в 1488—1500; готич. витражи — 1357—63, И. Парлер, см. *Германия*; в интерьере— романская и готич. скульптура 13—15 вв.); резиденция епископа (1451—58). На соборной пл. готич., барочные и классицистич. дома. Церкви: Санкт-Мартин (ок.1356—1398, готика), Санкт-Петер (14 в., готика; в интерьере—фрески 15 в.), доминиканская проповедническая ц. (осн. стр-во — ок. 1356, готика; хор — 1261—69; фреска «Танец смерти», сер. 15 в., ныне в Историч. м.), ц. б. картезианского мон. (1408—87), Леонардскирхе (1480—1515, Х. Нейзенбергер, Г. фон Нюсдорф). **Ратуша** (1504—14, ренессанс; среди интерьеров — комната консула, 1512—14; достраивалась в 1606—08). Вилла Зандгрубе (1745—51, Я. Я. Фехтер, барокко). «Белый» и «Голубой» дома (оба — 1763—70, С. Веренфельс). Неоготич. ц. Санкт-Элизабет (1859—65, Ф. Штадлер), неороманская ц. Санкт-Пауль (1898—1901), **ц. Санкт-Антониус** (1925—1927), оба—К. *Мозер*. Неоклассицистич. застройка ул. Эйлерштрасе (1872—73). Баденский вокзал (1912—13, К. Мозер). Пос. Фрайдорф (1919—21, Х. *Мейер*) и Хирцбруннен (1924—28, Х. Бернолли и др.) близ Б.; крытый рынок (1928, Х. Э. Рихинер и др.), группа домов «Паркхауз» (1934—35, О. Зенн, Р. Мок), ц. Санкт-Иоганн (1936, Э. Ф. Буркхардт, К. Эгендер); школа и детский сад в Брудерхольце (1938—39, Г. Баур); комплекс Школы иск-в и ремёсел (1956—61, 1962—63, Г. Баур; во дворе — колонна из взаимозаменяемых элементов, скульптор Ж. Арп), Зоологический сад (1952—1968, группа арх.), парк с плавательным бассейном (1961—62, О. Зенн и В. Зенн); реальная школа и прогимназия в пос. Бахматен в Рейнаке (1966—67, Г. Баур); адм. здание фирмы «Лонза» (1958—59, Э. и Г. Зутер), ун-тская б-ка (1962—68, Г. Отто), Центр для престарелых «Вейервен» в гор. парке (1970-е гг., П. Буркхардт). Многочисл. старинные фонтаны (в том числе Фишмарктбруннен, кон. 14 в.).

Историч. м., осн. в 1894: археологич. колл., ср.-век. и декор.-прикл. иск-во, нумизматика. **Музей ремесла,** осн. в 1878: колл. декор.-прикл. иск-ва, мебели, тканей, керамики. **Публичное художеств. собр.** (Художеств. м.), осн. в 1672: колл. швейц. и зап.-европ. иск-ва 13—20 вв. **Швейц. м. нар. иск-ва и этнографии** (при Этнографическом м.), осн. в 1944: колл. нар. иск-ва, керамики, костюма, масок. **Музей скульптуры,** осн. в 1848. **Музей античного иск-ва,** осн. в 1966: археологич. колл., собр. произв. др.-греч. и др.-рим. иск-ва. **Киршгартен** (Гор. историч. м.), осн. в 1951. **Кунстхалле** (м., выставочный зал), осн. в 1872: колл. швейц. иск-ва. **Этнографический м.,** осн. в 1893: этнография народов Океании, Америки, Азии.

Лит.: Beiträge zur vaterländischen Geschichte, Bd 13, H. 1—3, Basel, 1889; S t ü c k e l b e r g E. A., Die ältesten Basler Portraits, Basel, 1923; R e i n h a r d t H., Das Basler Münster. Die spätromanische Bauperiode von Ende des 12. Jahrhunderts, Basel, 1926; B a n j o u r E. u n d B r u c k n e r A., Basel und die Eidgenossen, Basel, [1951]; F e l l m a n n R., Basel in römischer Zeit, Basel, 1955; Basel. Öffentliche Kunstsammlung. Katalog, T. 1—3, Basel, 1957—70.

БЕЛЛИНЦО́НА (Bellinzona) — г., адм. центр кантона Тичино в Юж. Ш., близ озера Лугано, на р. Тичино. В ср. века в составе Италии. Вошёл в Швейц. конфедерацию в 1503, став форпостом Ш. в борьбе с Италией. В центре Б. скученная застройка сев.-итал. типа. Ср.-вековые укрепления включали три крепости, соединённые стенами (2-я пол. 15 в., Кастелло Гранде, Кастелло Монтебелло и Кастелло Корбарио). **Ц. Санта-Мария делле Грацие** (1-нефная базилика с венцом капелл, ок. 1481—95; в интерьере — фрески, 1495—1505, а также 1508); ц. Сан-Пьетро э Стефано (1518, Т. Родари; перестраивалась в 1654 и 18 в.). Иезуитская ц. (1936, К. и Р. Тами), госпиталь Сан-Джованни (1940, Б. Брунони и др.).

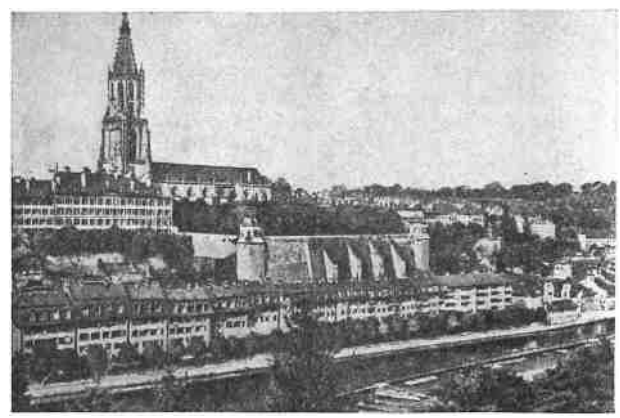
Гор. историч. м. (в Кастелло Монтебелло), осн. в 1914. **Музей быта кантона Тичино,** осн. в 1964.

Близ Б., в Р а в е к к ь е (Ravecchia),— романская базилика Сан-Бьяджо (11 в., в интерьере — фрески ок. 1390).

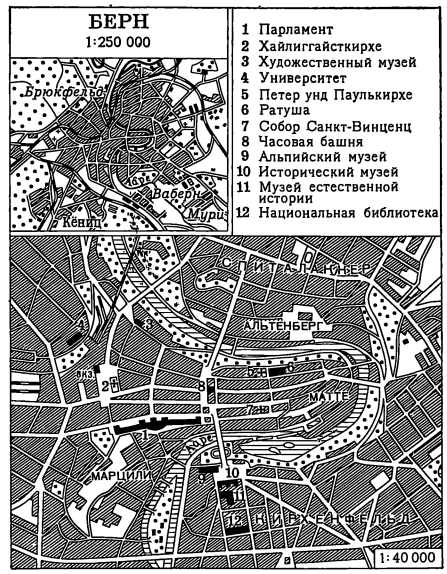
Лит.: Monumenti storici ed artistici del Cantone Ticino, v. 1—6, Mil., 1912—14 (Commissione Cantonale dei Monumenti Storici ed Artistici); Ticino. Dipartimento della pubblica educazione. Inventario delle cose d'arte e di antichità, 2 — Distretto di Bellinzona, Bellinzona, 1955.

БЕРН (нем. Bern, франц. Berne) — столица Ш. с 1848, адм. центр кантона Берн. Расположен в Центр. Ш. на обоих берегах р. Аре. Осн. в 1191. С 1218 вольный имперский г., вошёл в Швейц. конфедерацию в 1353.

Берн. Вид старого города со стороны р. Аре.



Значительно пострадал во время пожара в 1405. Историч. часть Б., располож. на п-ове, образованном излучиной р. Ааре, была надёжно защищена с трёх сторон водой, с З.— креп. стенами (частично сохранились; Часовая башня, 15 в.). Прямоуг. сетка плана гор. центра образована гл. улицей, к-рую пересекают поперечные ул. с барочной застройкой (17—18 вв.). Крытые аркады первых этажей придают особый колорит ст. улицам Б. На перекрёстках и площадях — ренессансные фонтаны (16—17 вв.; Зейлербруннен, Церингербруннен и др.). **Собор Санкт-Винценц** (3-нефная базилика, 1421—1588, М. Энзингер из Ульма и Д. Хейнц из Присмеля, поздняя готика; зап. фасад — 1466—83; скульптура центр. портала — ок. 1485—1501, скульптор Э. Кюнг; хор — ок. 1517; башня со шпилем, 1896, А. Байер; роза фасада—14 в.; витражи — ок. 1439—55), ц. Хайлиггайстскирхе (св. Духа; 1726—29, Х. Шильдкнехт). Готическая **ратуша** (1406—17; ренессансная башня, 16 в.), здание Кантонального управления (1735—1748, А. Штюрлер, барокко), Хлебный дом (1711—18, Х. Я. Дюнц, барокко), Анкенваг (1755—60, барокко; перестроен в б-ку в 1787—1794); особняк «де Мюзик» (1767—1770), ст. гауптвахта (1766—68, классицизм), ст. фасад гал. Нац. б-ки (1772—75) — все Н. Шпрюнглинг. Особняк д'Эрлах (18 в.). Парламент (зап. крыло — 1852—57, вост.—1888—92; центр. часть —1891—1902, Х. В. Ауэр, неоклассицизм), здание Историч. м. Берна (1884—1922, А. Ламберт, Р. Вюрстемберг; неоренессанс), новое здание Национальной б-ки (1929—31, И. Кауфман и др.). Учебные корпуса университета (1930—31, О. Р. *Зальвисберг* и др.), проф.-тех. училище (1937—39, Г. Брехбюлер), здание суда (проект 1970-х гг., В. Блазер, П. Буркхардт). С сер. 20 в. развивается террасная застройка: жилой комплекс Хален (1959—61, Э. Фритц, С. Гербер, Н. Моргенталер и др.). Многочисленные мосты соединяют ст. часть Б. с новыми р-нами.



Художеств. м., осн. в 1879: колл. швейц. и зап.-европ. иск-ва 13—20 вв. **Историч. м. Берна,** осн. в 1881—94: колл. антич. иск-ва, ремёсел, нумизматики. **Музей ремесла,** осн. в 1869. **Альпийский м.,** осн. в 1902: этнографич. колл., альпийское народное иск-во и ремесло.

Берн. Переулок Крамгассе с фонтаном, 16 в. На заднем плане — Часовая башня, 15 в.

Лит.: Buchli H., Lerch C., Berne, reine des villes suisses, Berne, 1941; Feller R., Geschichte Berns, [Bd] 1—4, Bern, 1946—60; Hahnloser H. R., Chorfenster und Altäre des Berner Münsters, Bern—Bümpliz, 1950.

ЖЕНЕ́ВА (франц. Genève, нем. Genf) — г., адм. центр одноим. кантона на юго-зап. берегу Женевского озера, по берегам р. Рона. Возник на месте кельтского поселения («оппидума»); впервые упоминается в 1 в. до н. э. В сер. 16 в. примкнул в качестве «союзной земли» к Швейц. конфедерации, вошёл в её состав в 1814. Центр швейц. Реформации 16 в.

Ж. разделена р. Рона на «Старый г.», располож. на левом берегу, и «Новый г.», занимающий правый берег. В ср. века «Старый г.» был обнесён укреплениями (не сохранились). В центре «Старого г.» — соборная пл. с **собором Сен-Пьер** (осн. на месте рим. храма в 4—5 вв., стр-во началось в 12 в.; перестраивался в готич. стиле, 13—14 вв.; позднеготич. капелла — 1406; раннеклассицистич. зап. фасад в виде храмового портика — 1752—1756, Б. Альфьери); **ц. Сент-Мари Мадлен** (на месте базилики каролингского времени, 8—9 вв.; строилась с 1334; осн. стр-во — 1444—1453), раннеготич. ц. Сен-Жермен (начата в 1334 на месте базилики 4 в., сохранились фрагменты алтарных рельефов, 5 в.). Готич. **ратуша** (15 в., расширялась в стиле франц. ренессанса в 1617 по плану Ф. Петито). Ренессансные и классицистич. особняки (дом Турреттини, 1617—20, Ж. Патта; особняк Люллен, ныне де Соссюр, 1707—1712, Ж. Абей; «Малле», 1721, Ж. Ф. Блондель; «Шато де ла Гранж», конец 18 в.; дворец «Энар», 1817—21, С. Воше; отель «Метрополь», Ж. Калларт). В «Новом г.»— ст. квартал Сен-Жерве с ц. Сен-Жерве (15 в., зальная, с криптой 8—9 вв.). На правом берегу Роны — здание вокзала «Корнавен» (1928), дом «Кларте» (1930—32, Ле Корбюзье, см. *Франция*), Дворец Наций (1928—37, Гийоль). Европ. организация по исследованиям в области ядерной физики (1954—60, Р. Штейгер, П. Штейгер), Всемирная организация здравоохранения (1961, Ж. Чуми), Междунар. профсоюзный центр (1960-е гг., Ж. Дом, Ф. Морис); крытый стадион с гор. бассейном (1966, А. Сингриа, Ф. Морис, Ж. Дюре), кинотеатр «Ле Пари» (1971, М. Ж. Соже). Педагогич. центр и школа в парке Гейзендорф (1952—63, Д. Брера, П. Вальтеншпюль). Новые жилые р-ны: пос. Ле-Линьон на р. Рона близ Ж. (1964—67, Ж. Аддор, Ж. Боллигер, Д. Жюйяр, Л. Пайо, В. Руц, В. Бец), высотные дома (1960-е гг., Ж. М. Ламаньер). Пам. Ж. Ж. Руссо (1834—35, Ж. Ж. Прадье), пам. Реформации (1909—17). Висячий мост на тросах (1822—23, Г. Дюфур).

Музей иск-ва и истории, осн. в 1910: колл. зап.-европ. изобразит. и декор.-прикл. иск-ва 15—19 вв. (здание — 1903—10, арх. М. Камолетти). **Этнографический м.,** осн. в 1901. **Кабинет эстампов,** осн. в 19 в.: колл. зап.-европ. графики 16—20 вв. **Малый дворец** (М. совр. иск-ва), осн. в 1968: колл. зап.-европ. совр. иск-ва. **Музей Жан-Жака Руссо,** осн. в 1916: мемор. музей, а также колл. живописи, графики и скульптуры 18—19 вв. **Художеств. колл. Баур,** осн. в 1964: колл. кит. и япон. фарфора, керамики, вееров.

Женева. Общий вид города.

Лит.: Martin C., Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève, Gen., 1909—10; его же, Le Temple-Neuf de Genève, Gen., 1910; Déonna W., Les arts à Genève des origines à la fin du 18. siècle, Gen., 1942; Blondel L., Le développement urbain de Genève à travers les siècles, Gen.— Nyon, 1946.

ЗО́ЛОТУРН (нем. Solothurn, франц. Soleure)— г., адм. центр одноим. кантона в долине р. Ааре. Осн. римлянами (Салодурум, Salodurum). С 1218 свободный имперский г.; в 1481 вошёл в Швейц. конфедерацию. Ср.-век. З. вырос на основе рим. укрепл. лагеря. От гор. укреплений сохранились **Базельские ворота** (1504—08, ренессанс) и часть барочных бастионов (1667, Ф. Полата). **Собор Санкт-Урсус** (1763—73, Г. М. Пизони, П. Антонио из Асконы, позднее барокко, ранний классицизм; скульптура фасада и два барочных фонтана перед собором — 1775, все — И. Б. Бабель). Бывшая иезуитская ц. (1680—88, возможно по плану Г. Майера и П. Ф. Демерса). Жилая застройка 16—17 вв., а также дома 18 в. с элементами арх-ры франц. классицизма. Мон. с ц. Санкт-Клара (1310—30, 3-нефная базилика; витражи — 1325—30). Кантональная школа (1938—45, Г. Брахер). Школьный комплекс (1962—64, Б. и Ф. Халлер).

Музей кантона Золотурн, осн. в 1850: колл. швейц. и европ. иск-ва 15—20 вв. **Сокровищница собора,** осн. в 1932: колл. религ. иск-ва, нумизматика. **Историч. м.,** осн. в 1902: колл. швейц. декор.-прикл. и нар. иск-ва.

Лит.: Rahn J. R., Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Cantons Solothurn, Z., 1893; Braun J., Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten, Tl 2, Freiburg im Breisgau, 1910, p. 236—43; Schwendimann F., St. Ursen, Kathedrale des Bistums Basel und Pfarrkirche von Solothurn, [Solothurn, 1928]; Das Bürgerhaus in der Schweiz, Bd 21, Z., 1929.

КУР (Chur) — г., адм. центр кантона Граубюнден. Расположен на востоке Ш., на р. Плессур. Вырос на основе рим. укрепл. поселения; местопребывание епископа с 451. Позднероманский собор (3-нефная базилика без трансепта, с хором и криптой; ок. 1155—1272; романский портал; перед криптой 4 колонны с фигурами апостолов; рельефные плиты каролингского времени; готич. алтарь — 1492, Я. Русс из Равенсбурга; табернакль — 1484, Клаус фон Фельдкирх). Епископский дворец (перестроен в 1733, барокко; фреска «Танец смерти», 1543, ныне в Музее ратуши), романская **ц. Санкт-Люци** (начата в 1150, перестроена в готич. стиле; круглая в плане крипта каролингского времени, нач. 8 в.), позднеготич. **ц. Санкт-Мартин** (1474—91, Ш. Клайн; сохранились стены трёхабсидной церкви каролингского времени, 8 в.). Готич. ратуша (ныне музей; 15—16 вв.). Сохранилась жилая застройка 17—18 вв.

Сокровищница собора: колл. религ. иск-ва 14—18 вв. **Музей ратуши,** осн. в 1872: археологич. колл., собр. декор.-прикл. и нар.иск-ва. **Федеральный художеств. м.,** осн. в 1919: колл. швейц. иск-ва 18—20 вв.

Лит.: Sulser W., Die St. Luziuskirche in Chur, в кн.: Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern. Akten zum 3. Internationalen Kongress für Frühmittelalterforschung, Olten — Lausanne, 1954, p. 151—66; Sulser W., Claussen H., Die St. Stephanskirche zu Chur, в кн.: Akten zum VII Internationalen Kongress für Frühmittelalterforschungen, Graz—Köln, 1962.

ЛОЗА́ННА (Lausanne) — г., адм. центр кантона Во (Ваадт), в Юго-Зап. Ш. Расположен на берегу Женевского озера. До 5 в. гельветское поселение, с 5 в. рим. лагерь. Планировка г. обусловлена его расположением на склоне холма. Замок Сент-Мер (14—15 вв.). Готич. **собор Нотр-Дам** (осн. в 11 в. на месте базилики каролингского времени; осн. стр-во — 1175—1275, в стиле ранней бургундской готики; скульптура портала юж. трансепта, ок. 1230—50; витраж розы сев. трансепта, ок. 1240; в интерьере — готич. надгробия 13—14 вв.), готич. ц. Сен-Франсуа (1258—62, перестроена в 14 в.). Епископский дворец (14—16 вв.); позднеготич. **ратуша** (1468, перестроена в 1647—78, А. де Круза, раннее барокко), ст. госпиталь (ныне Коллеж науки; 1766—1771, Р. де Круза, барокко). Ун-т (1898—1904, Г. Андре). Здание страхового об-ва (1953, Ж. Чуми), адм. здание и склад фирмы «Кодак» (1961—63, Ф. Бруггер), коммерч. центр (1960—64, Ж. П. Каэн), адм. здание «Андре» (сер. 1960-х гг., Ж. Чуми, П. Боннар), здание газеты «Трибюн де Лозанн» (сер. 1960-х гг., П. Бюса, Ж. М. Ламаньер), здание Всемирной организации здравоохранения (1966, Ж. Чуми, П. Боннар). Мосты (Гран Пон, Шодерон, Босьер), фуникулёры.

Кантональный м. изящных иск-в, осн. в 1816; колл. швейц., зап.-европ. и вост. иск-ва. **Музей собора,** осн.

Лозанна. Вид старой части города.

в 1940: колл. религ. иск-ва. **Кантональный м. археологии и истории,** осн. в 1848. **Музей декор. иск-в Лозанны,** осн. в 1967; колл. декор.-прикл. иск-ва, совр. декор. скульптуры Ж. Арпа, П. Пикассо, М. Эрнста и др. **Кантональный кабинет медалей,** осн. в 19 в. **Гал. Валлоттона:** колл. произв. художника Ф.Э. Валлоттона.

Лит.: Stàmmler J., Le trésor de la cathédrale de Lausanne, Lausanne, 1902; Blaser E. M., Gotische Bildwerke der Kathedrale von Lausanne, Basel, 1918; Das Bürgerhaus in der Schweiz. La maison bourgeoise en Suisse, Bd 15, Z., 1925, Bd 25, Z., [1933].

ЛУГА́НО (Lugano)— г. на юге Ш., в кантоне Тичино. Живописно расположен на берегу озера Лугано. Входил в состав Италии до 15 в. В старом г.— улицы с аркадами в нижних этажах домов. Романско-готич. **собор Сан-Лоренцо** (перестроен в 13 в.; богато декорированный фасад—окончен в 1517, ренессанс), **ц. Санта-Мария дельи Анджоли** (первоначально входила во францисканский мон., начата в 1499; венец капелл с одной стороны нефа; в интерьере — фреска итал. худож. Б. Луини, 1529, а также монумент. живопись местных мастеров, особенно в капелле Камуцио, 16 в.). Барочные церкви Сан-Рокко (конец 16 в.) и Мадонна ди Лорето (конец 16 в.), Сан-Карло (1640). Среди барочных особняков — Палаццо Рива (ныне Швейц.-итал. банк). Позднеклассицистич. ратуша с внутр. двором (1844—45). Кантональная б-ка (1940—41, К. и Р. Тами), кинотеатр «Корсо» (1957, Р. Тами), радиостудия (1958—62, А. Каменцинд, А. Егли, Р. Тами), текстильная фирма на Виа Преторио, т. н. центр Маккони (1970-е гг., А. Тибулетти). В Л. статуи и пам. В. Велы (см. *Италия*).

Музей изящных иск-в (в вилле Кьяни), осн. в 1893: колл. произв. худож. кантона Тичино 17—20 вв. **Историко-археологич. м.** (в вилле Сароль), осн. в 1902. **Собрание Тиссен** — Вилла Фаворита: колл. иск-ва 14—19 вв.; Вилла Мальпенсата: колл. иск-ва 20 в.

Лит.: Monumenti storici ed artistici del Cantone Ticino, v. 1—6, Mil., 1912—14.

ЛЮЦЕ́РН (нем. Luzern, франц. Lucerne) — г., адм. центр одноим. кантона. Расположен в Центр. Ш., на берегу Фирвальдштетского озера. Река Рёйс (приток р. Ааре) делит Л. на две части. Осн. ок. 1180 близ бенедиктинского мон. (8 в.). На холме Мюзег сохранились гор. укрепления с 9 башнями (ок. 1400), соедин. с др. берегом р. Рёйс двумя дер. мостами (крытые переходы мостов Каппельбрюкке и Шпрёйербрюкке украшены живописью на историч. темы, 17 в.). **Хофкирхе** (ц. Санкт-Леодегар; 1633—44, Я. Куррер, в стиле нем. ренессанса; скульптура фасадов — Н. Гейслер; позднеготические башни — 1506—16), францисканская ц. Марияхоф (начата в 1270—80, перестроена в стиле барокко — конец 16 — нач. 17 вв.), иезуитская ц. (1666—69, закончена Г. Майером в 1773). «Рыцарский дом» (ныне Кантональное управление; 1556—61, ренессанс). **Ратуша** (1602—04, А. Изенман, в стиле итал. ренессанса; барочный зал Архива — 1696). Гор. застройка 17—18 вв. преимуществ. в стиле барокко (Дом гор. весов, 18 в.). Ц. Паулускирхе (1911—12, К. *Мозер*), здание Швейц. страховой компании (1916, Г. Пфестер), ц. Санкт-Карлскирхе (1933—35, Ф. Мецгер), Дом иск-ва и собраний кантона Люцерн (1930—1933, А. Мейли), Ин-т патологии при Кантональной больнице (1934, Г. Ауф дер Маур), дом А. Блези (1938, А. Ф. Цагер), жилой дом (1966—68, А. Аалто, см. *Финляндия*). Торговый центр с высотным домом (1967, А. Рот). Вокзал (1970-е гг., А. Рост).

Художеств. м., осн. в 1819: колл. швейц. иск-ва от античности до 20 в. **Историч. м.,** осн. в 1875: колл. костюма, витражи 15—17 вв., нумизматика. **Сокровищница Хофкирхе,** осн. в 1930.

Лит.: Rittmeyer D. F., Geschichte der Luzerner Silber- und Goldschmiedekunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, Luzern, [1941]; Lehmann H., Geschichte der Luzerner Glasmalerei von den Anfängen bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts, Luzern, 1942; Landolt H. P., Die Jesuitenkirche in Luzern, Basel, 1947; Reinle A., Die Stadt Luzern, [T.] 1—2, Basel, 1953—54 (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd 30—31); Felder P., Die Hofkirche St. Leodegar und St. Mauritius in Luzern, Basel, 1958.

Люцерн. Башни городских укреплений на холме Мюзег. Около 1400.

НЕВША́ТЕЛЬ, Нёшатель (франц. Neuchâtel, нем. Neuenburg),— г., адм. центр одноим. кантона. Расположен на Невшательском озере. Впервые упоминается в 1011 как форт Новум-Кастеллум. Входил в состав Пруссии в 1707—1856. В Швейц. конфедерации с 1856. На укрепл. гор. холме с замком и церковью сохранились часть фортификационных сооружений и донжон. В историч. центре Н.: тюремная башня (10—15 вв.), **приходская церковь** (12—13 вв., позднероманский трёхапсидный хор — 1202; романский портал — конец 12 в.; готич. башня — 13 в.; в интерьере — гробница графов Невшательских, 1372, нек-рые статуи добавлены позднее); **замок графов Невшательских** (12—15 вв.; арх. орнаментика — конец 12 в.). Торговый дом (1569—75, Л. Перро, ренессанс), **ратуша** (1784—90, П. А. Пари, ранний классицизм). В гор. застройке дома в стиле барокко (особняки дю Пейру, 1764—71, по плану Э. Риттера из Берна, де Марваль, 1609; Монмоллен, 1686; дю Памьер, 18 в.). Фонтаны 16 в. (ренессанс). Банковское здание (1933—37, Ф. Дёкер, Э. Калам). Монумент Республики (мр., 1898, Мейер), пам. Давиду де Пюрри (1855, П. Ж. Давид д'Анже, см. *Франция*).

Музей иск-ва и истории, осн. в 1842: колл. швейц. изобразит. и декор.-прикл. иск-ва 18—20 вв.; при нём **Музей изящных иск-в,** осн. в 1881: колл. швейц. изобразит. иск-ва 18—19 вв. **Этнографический м.,** осн. в 1834.

Лит.: Lombard A., L'église collégiale de Neuchâtel, Neuchâtel, 1931; Les monuments d'art et d'histoire de la Suisse, [Bd] 33, Bâle, 1955.

ФРИБУ́Р (франц. Fribourg, нем. Freiburg) — г., адм. центр одноим. кантона. Расположен на р. Сарин (Зане). Осн. в 1178; в 1481 вступил в Швейц. конфедерацию; в 16—17 вв. крупный католич. центр. Хорошо сохра-

Фрибур. Вид города с собором Санкт-Николас (13—17 вв.) и ратушей (1500—22).

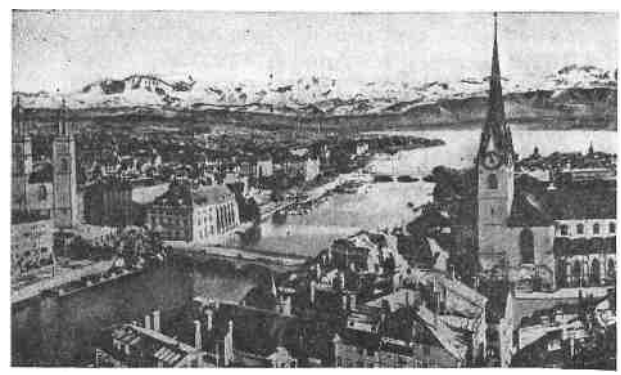
нились ср.-век. часть Ф. и мощные укрепления. Готич. **собор Санкт-Николас** (нач. в 1283; готич. башня, ок. 1370—1400 и 1470—1502; хор в формах поздней готики — 1627—32, Д. Хейнц и П. Винтер — оба из Присмеля; на порталах скульптура — 14—15 вв.; в интерьере — скульптурная группа «Положение во гроб», 1433; резные сиденья в хоре — 1462—64; преграда хора — 1464—66). Ц. Нотр-Дам (12 в., обновлена в 1785—87), готич. ц. Сен-Морис (1255—1311; высокий ренессансный алтарь — ок. 1610—18, скульптор П. Шпринг), цистерианский мон. (1255—84, ранняя готика), готич. **ц. францисканского мон.** (перестроена, сохранился хор — 1256—81; гл. неф — 1745; позднеготич. алтарь — ок. 1513; готич. скамейки хора — ок. 1280; в крытой аркаде двора — цикл фресок на сюжеты из жизни Марии, ок. 1440), иезуитская ц. Санкт-Михаэль (1604—13; интерьер — в стиле рококо, 1756—57); мон. церкви урсулинок (1653—55), Марии и Елизаветы (1653—56) и капелла Лорето (1647—48) — все Х. Ф. Рейф. В замке Пероль готич. капелла с циклом витражей (ок. 1520). Гор. госпиталь (1500—22; центрич. капелла с куполом, 1681—99). **Ратуша** (1500—22, поздняя готика; в интерьере — живопись Х. Фельдера Младшего). В гор. застройке много готич. домов со стукковым орнаментом. Префектура (ныне Кантональный м. иск-ва и истории; 1581—83, в стиле франц. ренессанса). Фонтан Сен-Жорж (1524, скульптор Х. Хейлер). Ун-т (1941, Д. Онеггер, Ф. Дюма), учебный центр Лёвенберг (1970-е гг., А. Рост), Кантональная и ун-тская б-ка (сер. 1970-х гг., О. Зенн).

Кабинет эстампов: колл. швейц. и зап.-европ. графики. **Кантональный м. иск-ва и истории**, осн. в 1823: колл. швейц. иск-ва 11—18 вв.

Лит.: Die Kunstdenkmäler der Schweiz, [Bd] 2—3, Basel, 1930—32; Reiners H., Fribourg pittoresque et artistique, Fribourg, 1930.

ЦЮРИХ (Zürich) — г., адм. центр одноим. кантона. Расположен на берегу Цюрихского озера, у истоков р. Лиммат. Возник на месте рим. крепости Турикум (Turicum) как кельтско-герм. поселение в 6 в. Впервые упоминается в 929. Получил статус вольного имперского г. в 1218. Вступил в Швейц. конфедерацию в 1321. В 16 в.— один из гл. центров Реформации в Ш. На холме Линденхоф найдены следы рим. крепости (с семью укрепл. башнями и тремя воротами, 370), на месте к-рой был построен дворец каролингского времени. Ср.-век. укрепления с 17 башнями были разрушены в 1833. Правобережная часть Ц., «Старый», или «Большой», г., сохранила ср.-век. облик; левобережный Ц., т. н. «Малый г.», занимают индустр. р-ны, совр. жилая застройка. Романско-готич. соборы: **Гросмюнстер** (построен на месте церкви каролингского времени; хор и двойная крипта — ок. 1100; гл. неф с гал.— ок. 1230; осн. постройка — 1250; готич. башни, окончены в 1490, Штефан Рютценшторфер; неоготич. завершение башен — 1779—83, по эскизам Ж. К. Фёгели) и **Фраумюнстер** (заложен в 853, освящён в 874, в основе плана — базилика каролингского времени; полукруглый хор в позднероманском стиле, 13 в.; осн. постройка — 14 в., готика); доминиканская проповедническая ц. (Предигеркирхе; ок. 1269, барочные перестройки в 1609—14); готич. ц. **Вассеркирке** (1479—84, Х. Фельдер), Нёймюнстер (1836—39, Л. Цёйгер, классицизм). Ратуша (1694—98; фасад в ренессансном стиле — ок. 1700, И. Я. Келлер); дома ремесленных и торговых корпораций: «Цур Сафран» (1719—23), «Цур Циммерлёйтен» (1708) — оба барокко; «Цур Кроне» (1759—70) и «Цур Мейзе» (1752—54) — оба Д. Морф, рококо; «Вайзенхауз» (б. сиротский приют; 1765—71, Г. М. Пизони, барокко), гауптвахта (1824, Х. К. Штадлер), Кантональная школа (1839—42, Г. А. Вегман, классицизм), Высшее тех. училище (1861—64, Г. Земпер, см. *Германия*, Ю. К. Вольф, неоренессанс); гл. железнодорожный вокзал (1865—71, Я.Ф. Ваннер), Дом иск-в (Кунстхауз; 1907—10, К. *Мозер*; пристройка с подвижной композицией интерьера — 1970-е гг., Э. Мюллер); университет (1911—14) и универмаг (1910) — оба К. Мозер. Театр «Корсо» (1934, К. Кнели, Э. Ф. Буркхардт), крытый стадион (1938—39, К. Эгендер); конторское здание (1939—40) и торговый дом Блейхерхоф (1940) — оба О. Р. *Зальвисберг*. Жилой р-н Дольдерталь (1935—36, А. и Э. Рот, М. Брёйер, см. *США*). Реформатская ц. в Цюрих-Альтштеттене (1938—41, В. М. Мозер), ц. Мартина Лютера (1957—58, Ф. Штейнбрюхель, Э. Крегель), Коллегиумскирхе (1964—66, Э. и Г. Штудер), протестантская ц. с общественным центром (1964, Ц. Пайар, брутализм), ун-тский госпиталь (1942—53, Р. Штейгер, В. М. Мозер и др.); кинотеатр «Этуаль» (1951—52, В. Фрей); начальная школа (1935—36, Крамер, Пайар) и ансамбль учебных зданий (1954—55, Д. Фабро) — в Цюрих-Альтштеттене; школа второй ступени Летци (1955—56) в Цюрих Альбисридене и школа с плавательным бассейном (1958—60)— обе Э. Гизель; коттедж архитекторов

Цюрих. Вид города со стороны Цюрихского озера.



(1960, А. Рот), крематорий в Цюрих-Аффольтерне (1967, А. Г. Штейнер), дом Соненберга (1967, К. Скарп), «Дом человека» (Центр Ле Корбюзье; 1967, по проекту Ш.Э.Ле Корбюзье, см. *Франция*). Жилые пос. за чертой г.: Нёйбюль (1930—36, П. Артария, Г. Шмидт, М. Э. Хефели, К. Хубахер, Р. Штейгер, В. М. Мозер, Э. Рот), Летциграбен (1952—55, А. Г. Штейнер, Г. и П. Амман), Кирценбах (1956—61, под руководством главного архитектора города А. Вассерфалена), Биен-Марш (1963—1964, В. Нибус), Биль-Метт (1958—62, Г. Альбисетти, Б. Дави и др.).

Нац. музей Ш., осн. в 1898: колл. швейц. изобразит. иск-ва с древности до 19 в. **Кунстхауз**, осн. в 1787: колл. пам. древнего мира, зап.-европ. и швейц. иск-ва 12—20 вв. **Музей художеств. ремёсел**, осн. в 1875: колл. декор.-прикл. иск-ва, ремёсел, художеств. керамики. **Художеств. собр. керамики**, осн. в 1956. **Графич. колл. Высшей тех. школы**, осн. в 1867: колл. зап.-европ. графики 15—20 вв. **Собрание Э. Г. Бюрле**, осн. в 1960: колл. ср.-век. дер. скульптуры, зап.-европ. изобразит. иск-ва 18—20 вв.

Лит.: Kunsthaus Zürich. Album, Nachtrag, 1939; Vogt E., Der Lindenhof in Zürich, Z., 1948; Zürcher R., Die künstlerische Kultur im Kanton Zürich, Z., 1943; Carl L., Zürich. Architekturführer, Z., 1972.

ХУДОЖНИКИ, АРХИТЕКТОРЫ

А́ММАН (Ammann, Amman) Йост (13. VI. 1539, Цюрих — 17. III. 1591, Нюрнберг) — график и живописец. Уч. у витражиста Л. Ринглера в Цюрихе, нек-рое время работал в Базеле. С 1561 жил и работал в Нюрнберге. Произв.: серия портретов королей Франции; «Приезд Максимилиана II в Нюрнберг в 1570 году»; многочисл. графич. листы с изображением батальных и охотничьих сцен; илл. к Библии и к книгам «Искусство верховой езды» (1566), «Книга костюмов» (1567), «Книга сословий и ремесленников» (1568), «Книга об игре в карты» (1588), «Книга о гербах» (1589) — все ксил.

Й. Амман. «Живописец». Лист из «Книги сословий и ремесленников». Гравюра на дереве. 1568.

Лит.: Becker K., Jobst Amman, Lpz., 1854.

А́НКЕР (Anker) Альберт (1. IV. 1831, Инс, близ Берна — 16. VII. 1910, там же) — живописец. Уч. у Ш. Глейра и в Школе изящных иск-в в Париже. Посетил Италию (1863, 1866). Работал в Париже (до 1891). Автор портретов, жанр. и историч. полотен. Произв.: «Экзамен в деревенской школе», «Маленькая мама»— оба в Художеств. м., Берн; «Ассамблея коммуны кантона Берн» (Музей Рат, Женева), «Госпиталь» (М. изящных иск-в, Невшатель).

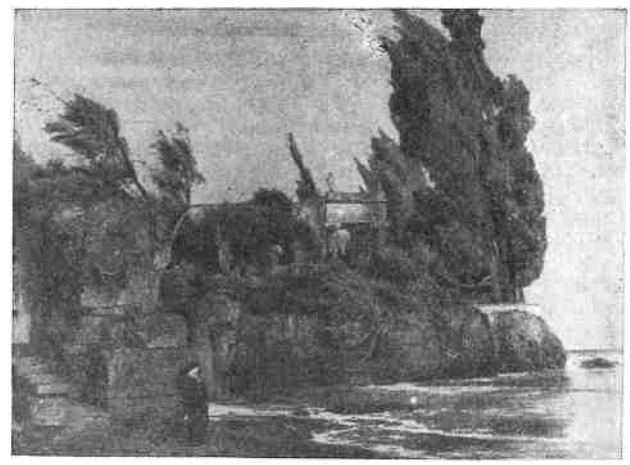
Лит.: Hugelshofer W., Albert Anker, Z., [1942].

А́СПЕР (Asper) Ханс (1499, Цюрих — 31. III. 1571, там же) — живописец и график. Портретист. Испытал влияние Х. Хольбейна Младшего (см. *Германия*) и Х. Лея Младшего. Произв.: портреты У. Цвингли

Х. Аспер. Портрет У. Цвингли. 1531. Художественный музей. Винтертур.

(1524, 1529 — оба в Центральной б-ке, Цюрих; 1531, Художеств. м., Винтертур), портрет жены Цвингли (1549, Музей У. Цвингли, Цюрих).

БЁКЛИН (Böcklin) Арнольд (16. X. 1827, Базель — 16. I. 1901, Сан-Доменико-ди-Фьезоле, Италия) — живописец и скульптор. Представитель символизма. Уч. в Дюссельдорфе (1845—47) у И. В. Ширмера и К. Д. Фридриха (см. *Германия*), в Брюсселе, Женеве (1847) у А. *Калама* и Париже (1848). Посетил Италию (1850—57). Автор картин на мифологич., историч. и символич. сюжеты, пейзажей, портретов. Произв.: «Пан, пугающий пастуха» (1860, Гал. Шака, Мюнхен), «Охота Дианы» (1863, Публичное художеств. собр., Базель); «Вилла у моря» (1864, 1865), «Древнеримская таверна» (1865) — все в Гал. Шака, Мюнхен; «Тритон и Нереида» (1873—74), «Кентавр и нимфа» (1856, Нац. гал., Берлин), «Гимн весне» (1888, М. изобразит. иск-в, Лейпциг), «Битва кентавров» (1878, частн. собр.), «Поля блаженных» (1878, Новая пинакотека, Мюнхен), «Пашня ранней весной» (1886, Нац. гал., Берлин), «Война» (1890, Новая пинакотека, Мюнхен), «Остров мёртвых» (1880, Публичное художеств. собр., Базель), «Чума» (1890, Новая пинакотека, Мюнхен), «Меланхолия» (1899).



А. Бёклин. «Вилла у моря». 1864. Галерея Шака. Мюнхен.

Лит.: Арнольд Бёклин, М., 1913; Schmid H. A., A. Böcklin, 2 Aufl., Münch., 1922; его же, Böcklin heute, Basel, 1951; Andree R., A. Böcklin, Düsseldorf, 1962; A. Böcklin. 1827—1901. [Catalogue of exhibition], L., 1971.

ВАЛЛОТТО́Н (Vallotton) Феликс Эдуар (28. XII. 1865, Лозанна — 29. XII. 1925, Париж) — живописец, график, скульптор. Уч. в Париже в академии Жюлиа-

на у Ж. Лефевра (с 1882) и Г. Буланже. Работал и жил в Париже. Испытал влияние М. Дени, П. Боннара, Э. Вюйара(все — см. *Франция*). В 1891 —98 работал преим. в технике ксилографии. С 1900 обратился к живописи. Произв.: «Достоевский» (ксил., 1895), серия автопортретов (1914—25); графические серии — «История одного преступления», «Интимность»; «Купальщицы» (1892, Кунстхауз, Цюрих), «Интерьер» (1904, Гал. Валлоттона, Лозанна), «Раздевающаяся натурщица» (1904, Гал. Валлотона, Лозанна); портреты Г. Э. Гаазена (1912) и его супруги (1908) — оба в ГЭ; илл. к произв. Ж. Ренара и Р. де Гурмона.

Ф. Э. Валлоттон. Автопортрет. Ксилография.

Лит.: Шекатихин Н. Н., Феликс Валлотон, М., 1918; Бродская Н., Гравюры Ф. Валлотона, «Искусство», 1966, № 10; Jourdain F., Félix Vallotton, Dresd., 1967.

ВИЦ (Witz) Конрад (после 1400, Ротвейль, Вюртемберг — до 1446, Женева или Базель) — живописец. Работал с 1434 (или 1435) в Базеле, где вступил в гильдию живописцев. Сохранились створки трёх алтарей— «Зерцало искупления человечества» для собора в Базеле (ок. 1435; разрозненные части полиптиха — в Публичном художеств. собр., Базель; Карт. гал., Берлин-Далем; Гор. музее, Дижон); алтарь св. Петра для собора Сен-Пьер в Женеве (1444, Музей иск-ва и истории, Женева); части неизвестного алтаря (возможно, «Жизнь Марии»; Публичное художеств. собр., Базель; Герм. нац. музей, Нюрнберг; Музей изящных иск-в, Страсбур).

Лит.: Überwasser W., Konrad Witz, [Gemälde], Basel, [1938]; Gantner J., Konrad Witz, 2 Aufl., W., 1943; Ganz P. L., Meister Konrad Witz von Rottweil, Bern—Olten, 1947; Konrad Witz. [Reproduktionen]. Einführung von W. Hertzsch, Lpz., 1967; Feldges-Henning U., Die Werkstatt und Nachfolge des Konrad Witz, Basel, 1968, (Diss.).

ГРАФ (Graf, или Graff) Урс (ок. 1485, Золотурн — 1527 или 1528, Базель) — живописец и график. Сын золотых дел мастера. Работал в Базеле, Страсбуре, Цюрихе. Принят в цех живописцев в 1512; в 1518—23—мастер монетного двора в Базеле. Произв.: «Ландскнехт на страже» (1514), «Бюргерская пара во время прогулки» (1514), «Сборище солдат» (1515), «Св. Себастьян» (1519), «Бичевание Христа» (1520), «Поле битвы» (1521), «Невеста повешенного» (1525) — все рис. пером, Публичное художеств. собр., Базель.

У. Граф. «Ландскнехт и дама». Рисунок. 1516. Публичное художественное собрание. Базель.

Лит.: Lüthi W., Urs Graf und die Kunst der alten Schweizer, Z., 1928; Major E., Gradmann E., Urs Graf, Basel, 1942; Pfister-Burkhalter M., Urs Grafs Federzeichnungen, Lpz., 1960.

ГРАФФ (Graff, или Grafft) Антон (18. XI. 1736, Винтертур — 22. VI. 1813, Дрезден)—живописец-портретист. Уч. в Школе живописи в Винтертуре (1753—56), затем в Аугсбурге (1756—1757). С 1766 преподавал в Дрездене. Произв.: автопортрет (1765, ок. 1794), «Автопортрет с козырьком» — все в Дрезд. гал.; портрет И. Г. Гердера (1785, Глеймхауз, Хальберштадт), «Автопортрет у мольберта» (1809, М. изобразит. иск-в, Лейпциг); ок. 1500 живописных портретов и 322 портретные миниатюры серебряным штифтом.

А. Граф. Портрет Ф. Шиллера. Рисунок. Национальный музей И. В. Гёте. Веймар.

Лит.: Muther R., A. Graff, Lpz., 1881; Vogel J., A. Graff, Lpz., 1898; Waser O., A. Graff, Lpz., 1926; Berckenhagen E., A. Graff. Leben und Werk, B., 1967.

ДЖАКОМЕ́ТТИ (Giacometti) Альберто (10. X. 1901, Стампа — 11. 1. 1966, Кур) — скульптор и живописец. Уч. в Школе иск-в и ремёсел в Женеве (1919—1920), в студии Гранд Шомьер в Париже (1922—25) у Э. А. Бурделя (см. *Франция*). Испытал влияние кубизма; в 1929—35 примыкал к сюрреалистам. Автор скульпт., живописных и графич. портретов, пейзажей, натюрмортов. Произв.: «Женщина с ложкой» (1926—27), «Висящий шар» (бр., 1930), «Рука» (бр., 1947), «Площадь» (бр., 1948—49, Публичное художеств. собрание, Базель), «Сидящий мужчина» (1949, Гал. Тейт, Лондон); «Женщина» (бр., 1953, частн. собр., США), «Голова Диего» (бр., частн. собр., Лос-Анджелес), «Натюрморт» (1953, Гал. Рене, Париж).

А. Джакометти. «Натюрморт». 1953. Галерея Рене. Париж.

Лит.: Bucarelli P., Giacometti, Roma, 1962.

ЗА́ЛЬВИСБЕРГ (Salvisberg) Отто Рудольф (19. X. 1882, Берн — 23. XII. 1940, Цюрих) — архитектор. Представитель рационализма. Уч. в Мюнхене, в 1908—1930 работал в Берлине, с 1931 — проф. Высшей тех. школы в Цюрихе. Работы — назв. в ст. *Берн*, *Цюрих*, а также: пос. Кёпеник в Берлине (1923—28).

КАЛА́М (Calame) Александр (28. V. 1810, Веве, кантон Во — 17. III. 1864, Ментона, Франция) — живописец и график. Уч. у Ф. Диде (с 1829) в Женеве.

Посетил Францию, Голландию, Италию. Испытал влияние Т. Руссо и К. Коро (оба — см. *Франция*), а также М. Хоббемы и Я. Рёйсдала (оба — см. *Нидерланды*). Произв.: «Люцернское озеро» (1857), «Вид озера в окрестностях Женевы» (1857), «Пейзаж с дубами» (1859), «Горное озеро в Швейцарии» (1886), «Вечерний пейзаж» — все в ГЭ; «Дубы в грозу» (М. изобразит. иск-в, Лейпциг).

Лит.: Rambert E., A. Calame, sa vie et son œuvre d'après les sources originales, P., 1884; Schreiber-Favre A., A. Calame, peintre, paysagiste, graveur et litographe, Gen., 1934.

КЛЕ́Е (Klee) Пауль (18. XII. 1879, Мюнхенбукзе, близ Берна — 29. VI. 1940, Муральто, близ Локарно) — живописец и график. Уч. в АХ в Мюнхене (1898—1901) у Ф. Штука (см. *Германия*). Жил в Мюнхене (1906—20), где входил в объединение «Синий всадник» (см. *Германия*). Испытал влияние В. В. Кандинского (см. *РСФСР*), П. Сезанна и О. Редона (оба — см. *Франция*). В 1921—30 — проф. «Баухауза» в Веймаре и Дессау. С 1933 жил в Ш. Произв.: «Садовые лейки» (акв., 1905, колл. Ф. Клее, Берн); «Оттепель в Арктике» (1920), «Архитектура» (1923), «Змеиный путь» (акв., 1924) — все в частн. собр., Берн; «Весёлая птичья песня» (акв., 1924, Фонд П. Клее, Берн), «Рыбы» (акв., гуашь, 1925, частн. собр., Базель), «Рыба в круге» (темпера, масло, 1926, Музей совр. иск-ва, Нью-Йорк), «Прыгун» (акв., 1930, колл. Ф. Клее, Берн), «Страх» (акв., масло, частн. собр., США), «Детская площадка» (пастель, 1937), «Большие планы» (1938, Фонд П. Клее, Берн), «Одурь» (акв., масло, 1939, частн. собр., Берн), «Натюрморт» (1940, колл. Ф. Клее, Берн).

Лит.: Zahn L., Paul Klee. Leben, Werk, Geist, Potsdam, 1920; Hausenstein W., Kairuan, oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters, Münch., 1921; [Read H.], Klee 1879—1940, L., [1948]; [Mehring W.], Paul Klee, Bern, [1956]; Grohmann W., Paul Klee. Handzeichnungen, Köln, [1959]; Klee F., Paul Klee, Leben und Werk in Dokumenten, Z., [1960]; Kornfeld E. W., Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee, Bern, 1963; Grohmann W., Paul Klee, Stuttg., 1965.

ЛИОТА́Р (Liotard) Жан Этьенн (22. XII. 1702, Женева — 12. VI. 1789, там же) — живописец. Уч. в Женеве и Париже, посетил Италию (1736), Турцию (1738—43), Молдавию, Голландию, Англию (1753). Автор жанрово-этнографич. рис., пастельных портретов и миниатюр. Произв.: «Шоколадница» (ок. 1744), «Автопортрет в турецком костюме» (ок. 1747), «Мадемуазель Лаверньe» (1746) — все пастель, в Дрезд. гал.

Соч.: Traité des principes et des règles de la peinture, Gen., 1945.

Лит.: Бенуа А., Лиотар, «Аполлон», 1912, № 9, с. 5—15; Fosca F., La vie, les voyages et les œuvres de J.-E. Liotard, Lausanne — P., 1956.

МАЙЯ́Р (Maillart) Робер (6. II. 1872, Берн — 5. IV. 1940, Женева) — инженер, архитектор. Окончил Высшую тех. школу в Цюрихе (1894). Посетил Россию (1912—19). Один из первых разработал жел.-бет. безбалочные конструкции плоских перекрытий с использованием грибовидных опор (Федеральный склад зерна в Альтендорфе, 1912). Работы: мосты — через Рейн близ Таваназы (1905, разрушен в 1927), близ Аарбурга (1911—12), через ущелье Сальгина близ Ширса (1929—30), через Тур близ Фельсегга (1933), через Арв близ Женевы (1936), близ Альтендорфа (1940); холл универмага в Кьяссо (1924—25), павильон цемента на Нац. выставке в Цюрихе (1939).

Лит.: Bill M., Rober Maillart, 2 ed., Z., 1955.

МАНУЭ́ЛЬ (Manuel) Никлаус (прозв. Дойч, Deutsch; ок. 1484, Берн — апрель 1530, там же) — живописец и график. Участвовал в итал. походах как ландскнехт (1516—22). С 1523 — наместник в Эрлахе. Произв.: алтарь бернского братства художников (1515, Художеств. м., Берн), «Пляска смерти» (роспись кладбищенской стены мон. доминиканцев в Берне, 1517—19; не сохранилась; копия — 1649); «Смерть обнимает девушку» (1517), «Усекновение главы Иоанна Крестителя» (1518), «Суд Париса» (1520—25), «Пирам и Тисба» (1525) — все в Публичном художеств. собр., Базель.

Н. Мануэль. «Св. Лука, рисующий мадонну». Художественный музей Берн.

Лит.: Stumm L., Niklaus Manuel Deutsch von Bern als bildender Künstler, Bern, 1925; Ausstellungskatalog Niklaus Manuel Deutsch, Z., 1936; [Koegler H., Mandach C. von], Niklaus Manuel Deutsch, Basel, 1942; Beerli C. A., Le peintre poète N. Manuel et l'évolution sociale de son temps, Gen., 1953.

МЕ́ЙЕР (Meyer) Ханнес (18. XI. 1889, Базель — 19. VII. 1954, Крочифиссо-ди-Савоса, близ Лугано) — архитектор. Уч. в Высшей тех. школе в Берлине (1909—1912). В 1910—20-е гг. жил в Германии. Директор «Баухауза» в 1928—30. Был связан с голл. группой «Де Стейл» (см. *Нидерланды*) и с Ш. Э. Ле Корбюзье (см. *Франция*). Жил и работал в СССР (1930—36) и в Мексике (1939—49). Работы — назв. в ст. *Базель*, а также: проект Дворца Лиги Наций (1926—27, совм. с Х. Витвером), Школа профсоюзного актива в Бернау (ГДР; 1928—30), проект социалистич. г. Нижнекурьинска (1932).

Лит.: Баухауз. Дессау. Период руководства Ганнеса Мейера. 1928—1930. Каталог выставки, М., 1931; [Schnaidt C.], Hannes Meyer, Z., 1965.

МО́ЗЕР (Moser) Карл (10. VIII. 1860, Баден — 29. II. 1936, Цюрих) — архитектор. Уч. в Высшей тех. школе в Цюрихе и АХ в Париже. В 1887—1915 работал в Германии. Работы — назв. в ст. *Базель*, *Люцерн*, *Цюрих*.

Лит.: Kienzle H., Karl Moser. 1860—1936, Z., 1937.

ФЮСЛИ, Фюсели (Füssli, Fusely) Иоганн Генрих (Генри) (6. II. 1741, Цюрих — 16. IV. 1825, Патни-Хилл, близ Лондона) — живописец, график, писатель, историк и теоретик иск-ва. Сын худож. и историка иск-ва И. К. Фюсли Старшего (1706—82). Окончил теологич. ф-т ун-та в Цюрихе. Работал в Англии (1765—1770, 1779—1825). С 1799 — проф. АХ в Лондоне. Посетил Италию (1770—78). Был связан с кружком И. И. Вин-

И. Г. Фюсли. Автопортрет. Итальянский карандаш. Национальная портретная галерея. Лондон.

кельмана. Произв.: многочисл. илл. (к «Божественной комедии» Данте, 1777, «Утраченному раю» Дж. Мильтона, «Илиаде» Гомера, 1795—1800), картины для «Шекспировской галереи» Дж. Бойделла (1786—90) и «Галереи Мильтона» (1790—1800); «Ночной кошмар» (ок. 1782, Штеделевский художеств. ин-т, Франкфурт-на-Майне).

Лит.: Некрасова Е. А., Фюзели, в её кн.: Романтизм в английском искусстве, М., 1975, с. 20—44; [Powell N.], The drawings of Henry Fuseli, L., 1951; Antal F., Fuseli studies, L., 1956; Schiff G., Johann Heinrich Füssli. 1741—1825, Bd 1—2, Z.— München., 1973.

ХО́ДЛЕР (Hodler) Фердинанд (14. III. 1853, Гюрцелен, кантон Берн—20. V. 1918, Женева) — живописец и график. Уч. в мастерской худож.-декоратора Шюпбаха, а также у Ф. Зоммер-Колье (с 1867) в Туне и Б. Менна (с 1871) в Женеве. Выставлялся в парижском салоне символистов «Роза и крест» (с 1892). Произв.: панно «Отступление при Мариньяно» (триптих, 1896—1900, Нац. м. Швейцарии, Цюрих), «Выступление йенских студентов в 1813 году» (1908—09, фреска в актовом зале ун-та в Йене, см. *ГДР*), «Единодушие» (1913, фреска в ратуше в Ганновере); «Ученик» (портрет брата жены; 1880-е гг.), «Студент» (автопортрет; 1880-е гг.), «Ночь» (1890), «День» (1900), «Разочарованные» (1892), «Усталые от жизни» (1892) — все в Художеств. м., Берн; «Весна» (1901, Музей Фолькванг, Эссен), «Священный час» (1907, Кунстхауз, Цюрих), «Любовь» (1907, колл. И. Мюллера, Золотурн); «Косец» (1910), «Дровосек» (1910), «Женевское озеро» — все в Художеств. м., Берн; «Вильгельм Телль» (колл. Кетман, Золотурн), автопортрет (1912, Публичное художеств. собрание, Базель).

Ф. Ходлер. Автопортрет. 1912. Публичное художественное собрание. Базель.

Лит.: Варшавский Л. Р., Фердинанд Ходлер, М., 1980; Loosli C. A., Ferdinand Hodler, Z., 1916; его же, Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlass, Bd 1—4, Bern, 1921—24; Bender E., Müller W. J., Die Kunst Ferdinand Hodlers, Bd 1—2, Z., 1923—41; Hugelshofer W., Ferdinand Hodler, Z., 1952; Dietschi P., Der Parallelismus Ferdinand Hodlers. Ein Beitrag zur Stilpsychologie der neueren Kunst, Basel, 1957; Ferdinand Hodler. Ausstellung Kunsthaus Zürich, Z., 1964; Ferdinand Hodler. Ausstellung zum 50. Todestag, Kunstmuseum Bern, Bern, 1968.

ШТИММЕР (Stimmer) Тобиас (17. IV. 1539, Шафхаузен — 4. I. 1584, Страсбур) — живописец и график. Испытал влияние Х. Хольбейна Младшего (см. *Германия*), изучал творчество Тициана и Рафаэля в *Италии* (см.). Работал с Х. *Аспером* в Цюрихе, а с 1574— в Страсбуре. Произв.: роспись фасада «Рыцарского дома» в Шафхаузене (1568—70; ныне в Музее Аллерхайлиген, Шафхаузен); парные портреты Я. Швицера и его жены Э. Лохман (1564) — оба в Публичном художеств. собр., Базель; портрет К. Геснера (1564, Музей Аллерхайлиген, Шафхаузен).

Лит.: Thöne F., Tobias Stimmer Handzeichnungen, Freiburg im Breisgau, 1936; Bendel M., Tobias Stimmer, Z.— B., 1940; Legrand F. C., Sluys F., Arcimboldo et les arcimboldesques, Aalter, 1955.

Х. Эрни. Плакат общества «Швейцария — СССР». Литография. 1944.

ЭРНИ (Erni) Ханс (р. 21. II. 1909, Люцерн) — живописец и график. Уч. в Люцерне (1924—28), в академии Жюлиана (1928—29) в Париже, в Гос. школе свободных и прикл. иск-в в Берлине (1929—1930). Испытал влияние П. Пикассо, Ж. Брака (оба — см. *Франция*), Х. Миро (см. *Испания*). Произв.: росписи — в Спортивном клубе в Люцерне (1933), для Нац. павильона Ш. в Цюрихе (1939), для Базельской пром. выставки (темпера, 1945), в Этнографич. м. в Невшателе (1954); плакаты «Швейцария — СССР» (1944) и «Голоса женщин — Да!» (1946)— оба литогр.; многочисл. рис. и гравюры (гл. обр. литогр.); илл. к «Пиру» Платона (1941), к поэмам «Человек обещает» А. Боннара (1953) и «Песнь Нарцисса» П. Валери (1955); театр.-декорац. работы.

Лит.: Выставка графики четырех современных швейцарских художников. Каталог, М., 1957; Левитин Е., Выставка современных швейцарских графиков, «Искусство», 1958, № 1; Capero И. Г., Ганс Эрни, М., 1970; Farner K., Hans Erni. Ein Maler unserer Zeit, Z., [1945]; Roy C., Hans Erni, Gen., [1955]; Schneeberger P.-F., Hans Erni, Gen., 1961; Rüegg W., Hans Erni. Peintures en relief, Gen., 1963.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Арх. ф-т ун-та в Женеве, осн. в 1923. **Арх. отд. Федеральной политех. школы** в Лозанне, осн. в 1858. **Арх. отд. Высшей тех. школы** (Швейц. федеральный ин-т технологии) в Цюрихе, осн. в 1855. **Высшая школа изобразит. иск-в** в Женеве, осн. в 1748. **Школа иск-в и ремёсел** в Женеве, осн. в 1821. **Кантональная школа изящных иск-в** в Лозанне, осн. в 1821.

ОБЪЕДИНЕНИЯ, ОРГАНИЗАЦИИ

Общество искусств (Société des Arts) в Женеве, осн. в 1776. **Общество художников, скульпторов и архитекторов Ш.** (Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten — Société des Peintres, Sculpteurs et Architectes Suisses) в Берне, осн. в 1856. **Федерация архитекторов Ш.** (Bund Schweizer Architekten, Fédération des Architectes Suisses) в Цюрихе. **Швейцарский Веркбунд** (Schweizerischer Werkbund) в Цюрихе, осн. в 1913.

ПЕРИОДИКА

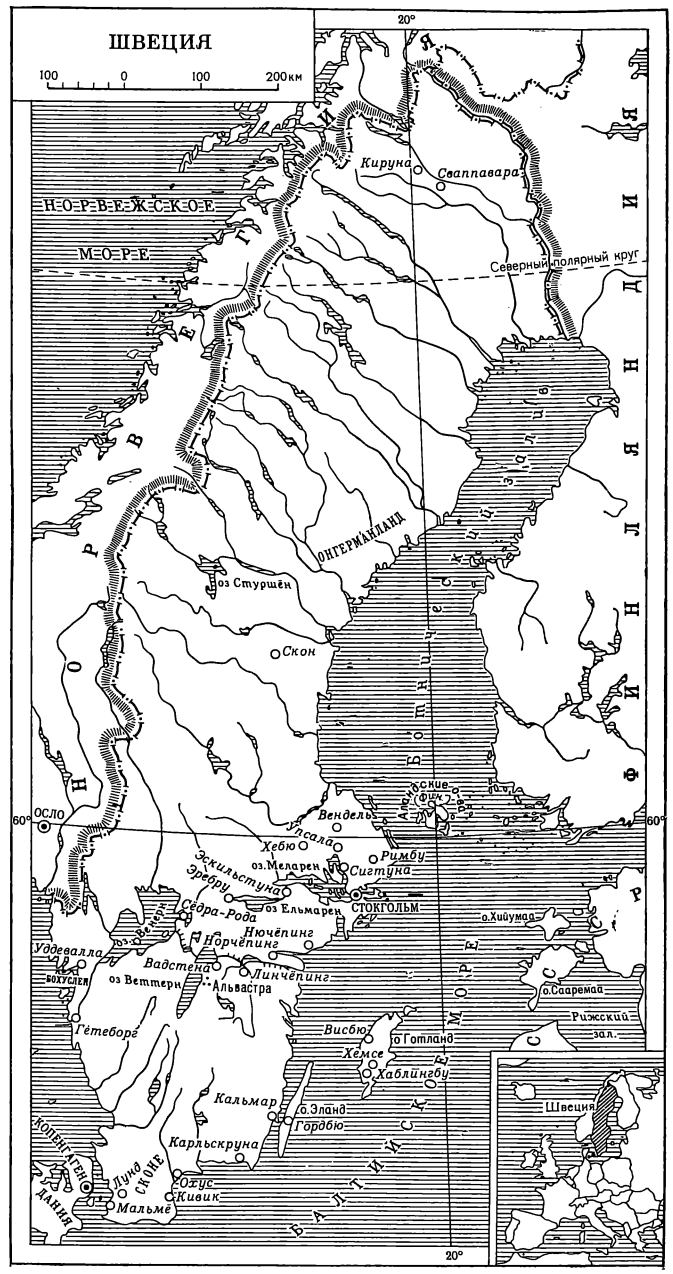
«Schweizer Kunst — Arte Svizzera — Art Suisse» («Искусство Швейцарии») — ж., издаётся в Берне. **«Werk»** («Творчество»)— архит. ж., осн. в 1914, издаётся в Цюрихе.

Авторы: О. В. Смирнова (арх-ра, справки о городах), В. Д. Дажина (справки о художниках, иск-во др. периода, нар. иск-во), В. Д. Синюков (декор.-прикл. иск-во).

ШВЕЦИЯ

(КОРОЛЕВСТВО ШВЕЦИЯ. SVERIGE. KONUNGARIKET SVERIGE)

Швеция, государство в Северной Европе, занимает восточную и южную части Скандинавского п-ова, включает о-ва Готланд и Эланд в Балтийском море. Граничит с Норвегией и Финляндией. В силу географических и исторических условий Ш. вплоть до сер. 19 в. была преимущественно крестьянской страной, что повлияло на характер её культуры и изобразительного искусства. В 17—19 вв. сформировалась шведская национальная школа архитектуры, живописи, графики и скульптуры, развивавшаяся в общем русле европейской художественной культуры. На севере Ш. проживают *саамы* (см.; ок. 10 тыс. чел.).

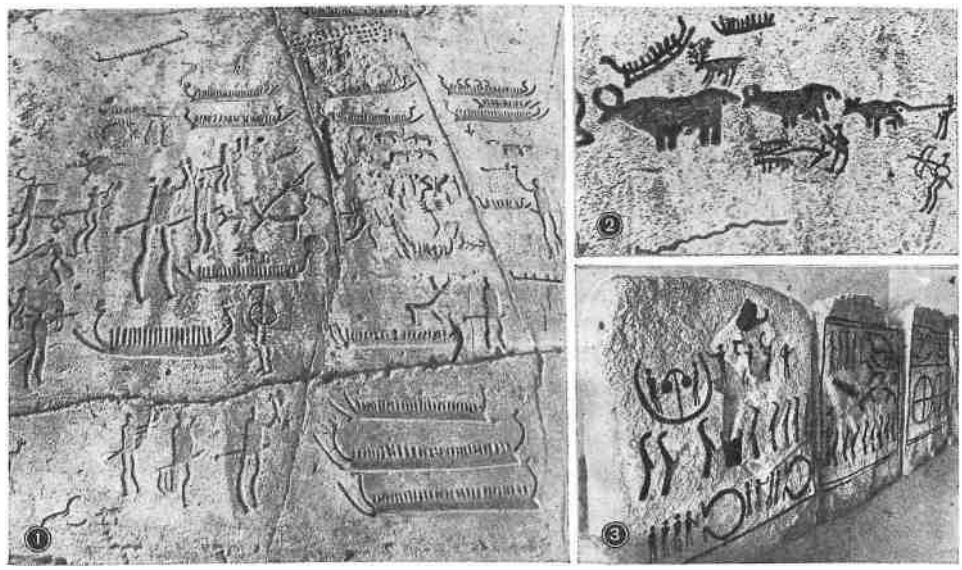


ДРЕВНИЙ И РАННЕСРЕДНЕВЕКОВЫЙ ПЕРИОДЫ

Древнейшие изобразительные мотивы — орнамент в виде зигзагов и насечек, изображения животных (контурные рисунки оленей на топоре из рога в Истаде, Ystad, Сконе*)— появились на костяных орудиях эпохи мезолита (8—3-е тысячел. до н. э.). Охотники и рыболовы использовали костяные гарпуны и каменные полированные орудия; керамика украшалась простым линейным и ямочным орнаментом. Первые земледельцы (3-е тысячел. до н. э.) воздвигали монументальные гробницы из каменных глыб. В погребальную камеру гробниц-дольменов, включавших до сотни погребений, вёл ход из каменных плит.

Сосуды разнообразных форм (воронковидные кубки и др.) орнаментировались геометрическим узором в виде прямых и косых линий, заштрихованных треугольников. На рубеже 3—2-го тысячел. до н. э. в Ш. вторглись индоевропейские скотоводческие племена, принёсшие обряд погребения под курганом, ка-

* При названиях населённых пунктов в скобках указываются названия ленов и исторических областей Ш.



1—2. Наскальные рисунки в Бохуслене. Около 900—800 до н. э. 3. Плиты с рисунками в погребальной камере кургана в Кивике. Около 1300 до н. э.

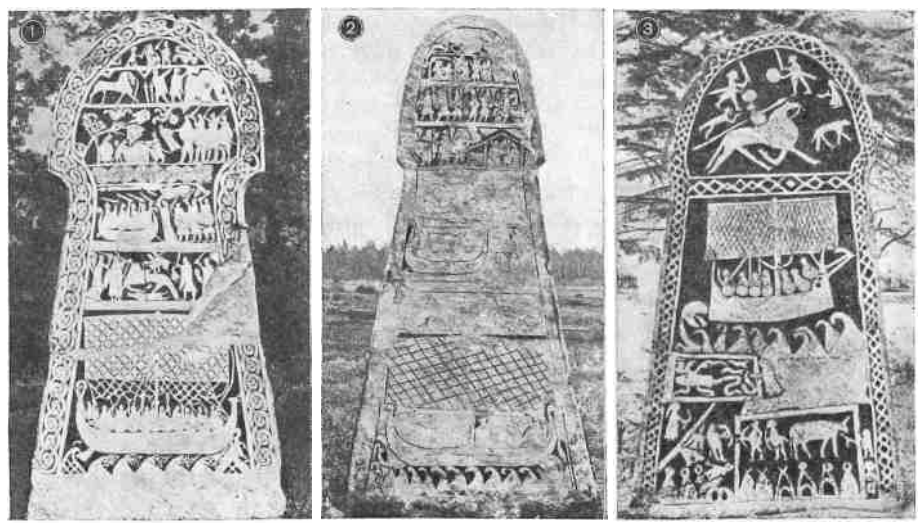
менные боевые топоры ладьевидной формы и керамику, украшенную шнуровым орнаментом. На севере Ш. каменные молоты украшались скульптурными головками оленей и лосей, на скалах высекались изображения людей и животных (в Бродёне, Brådön, Онгерманланд).

Бронзовый век (1500—400 до н. э.) — эпоха расцвета материальной культуры и искусства древней Ш. Большие курганы и клады содержали наборы бронзового оружия (мечи, топоры, копья) и украшений (застёжки, гривны, пекторали, булавки, манжетовидные браслеты и др.), орнаментированные спиралями и завитками, иногда позолоченные (вотивные топоры). Появилась бронзовая и золотая посуда (котлы, чаши и др.).

Многофигурные наскальные рисунки (схематичные изображения людей, водоплавающих птиц, животных, кораблей, сцены битв и ритуальных процессий, солярные знаки) высекались на скалах Южной Ш., в обл. Бохуслен (Бохусленские наскальные изображения, ок. 900—800 до н. э.) и на побережье Балтийского моря вплоть до *Гётеборга*. Интересны сцены тризны на плитах погребальной камеры кургана в Кивике (Kivik, Сконе, около 1300 до н. э.; восемь плит с изображением сцен жертвоприношения, кораблей, ритуальных топоров и др.). Ритуальная пластика представлена литыми бронзовыми фигурками людей, конскими головками (Катслёса, Katslösa, Сконе).

Для раннего железного века (400 до н. э.— начало н. э.) характерно оскудение материальной культуры. В погребениях сохранились мелкие предметы туалета и оружие. Надгробные памятники представляли собой каменные вымостки, кольцевые и треугольные обкладки из камней.

Новый подъём материальной культуры, совпавший с воздействием римской цивилизации, относится к первым векам н. э. В шведских погребениях железного века обнаружены многочисленные находки римской посуды (чаши, ритоны, кубки). Появляются изделия, отмеченные чертами «звериного стиля», характерного для искусства *германцев* (см.). Интересны образцы мелкой пластики — бронзовые литые



1—3. Камни-стелы на острове Готланд. 7—8 вв.

фигурки, личина из Гордбю (Gårdby, Эланд; Государственный исторический музей, Стокгольм). В 400—550 на территории Ш. возникли первые крупные поселения, имевшие концентрическую планировку (Экеторп, Eketorp, Эланд), дома на каменном фундаменте (пос. Вальхагар, Vallhagar, о-в Готланд) и укреплённые кольцевым валом — боргом.

По княжескому некрополю в Венделе (Vendel, Упланд) назван Вендельский период (550—800)— время мелких княжеств (фюльке) и господства родовой аристократии. Некрополи в Венделе и Вальсгерде (Valsgärde, Упланд) содержат княжеские погребения в ладьях с богатыми наборами оружия и пиршественной посуды. Воинские шлемы украшались бронзовыми пластинами с тиснёными (сохранились бронзовые матрицы) изображениями воинов, сцен битв с чудовищами (т. н. «танцующие», проходящие обряд посвящения воины). В этот период складываются традиционные орнаментальные мотивы — симметричное плетение в виде стилизованных зооморфных фигур, покрывающее поверхность литых и чеканных бронзовых или золотых изделий (застёжки-фибулы, золотые подвески-брактеаты).

Деталь сбруи из погребения в Венделе (Упланд). Золочёная бронза, гранат. 7 в. Государственный исторический музей. Стокгольм.

В 5—6 вв. среди других областей выделяется восточная часть Средней Ш.— Упланд, где возник первый племенной союз свеев. Центром племенного союза стала Старая Упсала (Gamla Uppsala), древнейший общешведский языческий культовый центр. Архитектурный ансамбль Старой Упсалы был образован деревянным храмом и тремя полусферическими «великими» курганами, принадлежавшими конунгам из династии Инглингов (кон. 5— нач. 6 вв.) и служившими местом народных собраний, т. н. тинга. В храме, согласно поздним описаниям, стояли статуи главных богов скандинавского пантеона — Тора, Одина и Фрейра.

Браслет из позолоченной бронзы. 9 в. Государственный исторический музей. Стокгольм.

К 7—8 вв. относится расцвет искусства резьбы на камнях-стелах, которые устанавливались в честь умершего родственника или погибшего воина (гл. обр. на о-ве Готланд). Готландские камни 8 в. украшались фризами с многофигурными резными композициями (сцены битв, въезд умершего или павшего воина-героя в загробный чертог Вальхаллу и др. сюжеты скандинавского языческого эпоса), отделёнными друг от друга орнаментальными полосами.

С 9 в. шведские викинги (см. *Норманны*) регулярно совершали набеги на Русь, Византию, волжских болгар и хазар с целью торговли и грабежа. Художественная культура эпохи викингов (9 — 11 вв.) заметно отличается от искусства предшествующего ей периода. На смену статичным орнаментальным композициям приходит экспрессивный орнамент из буйно переплетающихся линий в сочетании со стилизованными изображениями животных (т. н. «хватающий зверь»). В декоративно-прикладном искусстве распространяется техника филиграни, позволявшая создавать сложный орнаментальный рисунок. Повсеместно встречаются небольшие литые бронзовые и серебряные статуэтки-амулеты — фигурки воинов, языческих богов (фигурка Фрейра из Реллинге, Rällinge, Сёдерманланд; Государственный исторический музей, Стокгольм), валькирий, подвески в виде молота Тора.

В 9—10 вв. возникли первые поселения городского типа со сложной планировкой. Главный шведский торгово-ремесленный центр Бирка (Birka, ныне не существует) был основан у выхода из озера Меларен в Балтийское море, в начале торгового пути на Восток. В центре Бирки находилась обнесённая валом резиденция наместника конунга.

Проникновение христианства и крещение (в 11 в.) Улофа Шётконунга с дружиной ознаменовали зарождение средневековой культуры на территории Ш. Шведская народность, наряду с норвежской и датской, выделяется из общей совокупности древних скандинавских племён. Постепенно формируется единое шведское феодальное государство, ядром которого стала провинция Упланд.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО СРЕДНИХ ВЕКОВ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

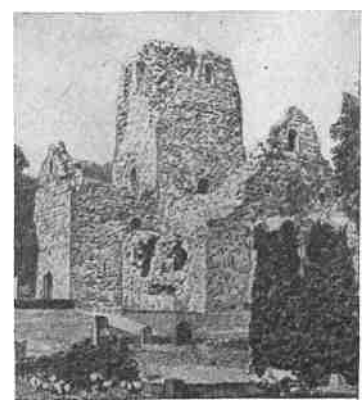
Архитектура. Временное сокращение балтийской торговли и монголо-татарское завоевание Руси косвенно сказались на темпах общественного развития Ш., которая вплоть до 14 в. отставала от *Дании* и *Норвегии* (см.). К 14 в. с ростом торговли на Балтике активизируется экономическая

жизнь Ш. Возникают прибрежные города — Сигтуна (Sigtuna, Стокгольм, 11 в.), *Висбю* на о-ве Готланд (позднее крупный центр ганзейской торговли), который поддерживал оживлённые связи с Новгородом (см. *РСФСР*, *Русь Древняя*). В 1252 Биргер Ярль, правитель Ш., основал *Стокгольм*.

На городскую архитектуру сильно повлияли традиции сельского зодчества. Долгое время преобладающим строительным материалом оставалось дерево. Города окружались кольцом деревянных укреплений. Вместе с тем в таких крупных городах, как Стокгольм, Висбю и позднее *Кальмар*, сооружались каменные дома и укрепления (укрепления Висбю протяжённостью 3 *км*). Планировку средневековых городов определяли дороги, связывавшие гавани с местами переправ через акватории, и рынки, ставшие центром общественной жизни. Спонтанный рост городов определил неправильные очертания их территорий. В городах замки феодалов находились на периферии системы укреплений и служили оплотом как против внешнего врага, так и против городского населения. Возник тип замка, ядром которого была круглая или квадратная в плане многоярусная каменная башня — «кастал». Вокруг неё группировались жилые и хозяйственные постройки («Пороховая башня» в Висбю, середина 12 в.). В 12—13 вв. появились замки, в которых главная оборонительная башня располагалась на одном из углов четырёхугольника каменных стен.

Каменные дома мелких феодалов имели вид компактного прямоугольного блока, торцовые фасады которого завершались ступенчатыми щипцами. Первый этаж занимала кухня, второй делился на зал и спальню, в третьем находился церемониальный зал. Нужды обороны определяли массивность стен и небольшие размеры окон, что придавало зданиям суровую замкнутость (к этому типу принадлежит более поздний замок Глиммингехус, Glimmingehus, Сконе, начат в 1499, архитектор А. ван Дюрен, A. van Düren). К концу 13 в. относятся замки-укрепления в *Эребру*, Нючёпинге (Nyköping, Сёдерманланд) и Охусе (Åhus, Кристианстад). Каменные дома богатых купцов в Висбю близки жилищам мелких феодалов. К дому со стороны улицы, иногда позади него примыкали склады с ярусами галерей вдоль фасада. Теснота укреплённой части города не позволяла устраивать примыкающие к дому дворы («Старая аптека» в Висбю, ок. 1300, имеющая массивные каменные стены, на узком торцовом фасаде увенчанные ступенчатым щипцом).

Первые христианские церкви в Ш. были деревянными — срубными, имевшими каркас из брусьев с дощатым заполнением или стены, образованные вертикальными брёвнами, нижние концы которых закапывались в землю, а верхние связывались горизонтальными брусьями. Прямоугольный в плане объём дополняла абсида, тоже имевшая прямоугольные очертания. Внутреннее пространство крупных построек разделялось столбами на два или три нефа. Плетёный орнамент деревянной резьбы, украшавшей церкви, близок орнаментам языческих построек. Среди сохранившихся деревянных церквей наиболее старая — Санкта-Мария Минор в *Лундг* (12—13 вв.). Деревянная церковь в Хусабю (Husaby, Вестерйётланд) была дополнена в 1057 квадратной в плане каменной башней-колокольней с полукруглыми лестничными башенками по сторонам. Существующая и поныне, эта башня служила не только колокольней, но и укреплением. Подобное сочетание церкви с оборонительной башней характерно для средневековой архитектуры Ш. На месте деревянной церкви в Хусабю была возведена каменная, перекрытая крестовыми сводами (ок. 1090). Она не имела трансепта, а её хор завершала полуциркульная абсида. К англо-норманнским романским постройкам восходит композиция церкви св. Улофа в Сигтуне (конец 11 в.), над средокрестием которой возвышалась мощная оборонительная башня. Крестообразный план церкви определялся пристройками, расположенными по сторонам башни. Для ранних шведских церквей и монастырских построек (нач. 12 в.— 13 в.) характерны простые прямоугольные формы, аскетически гладкие, сложенные из отёсанного камня, чаще всего гранита, стены (цистерцианский монастырь в Альвастре, Alvastra, Эстерйётланд, 1140—85).



Церковь в Хусабю. 1057—90 (слева). Церковь св. Улофа в Сигтуне. Конец 11 в. (справа).

Церковь в Хегбю. 1-я половина 12 в.

Окончательное утверждение христианства на территории Ш. привело в нач. 12 в. к строительству монументальных культовых зданий, архитектура которых отражала влияние нескольких регионов Западной Европы — Франции, Германии, Англии и Северной Италии. Экономическая отсталость Ш. предопределила во многом подражательный характер её архитектуры, упрощение и огрубление исходных архитектурных типов.

Церковь Мариячюрка в Сигтуне. До 1297.

Первым крупным культовым зданием Скандинавии стал собор в Лунде, сооружённый по образцу «имперского» собора Санкт-Мария-унд-Санкт-Штефан в Шпейере (см. *Германия*, *ФРГ*). Построенный на месте старого собора в ознаменование утверждения в Лунде архиепископской кафедры трёх северных государств, он представлял собой большую трёхнефную базилику с трансептом, криптой, завершающей хор абсидой и двумя восточными башнями. Среди его строителей были итальянские мастера Донатус (Donatus) и Регнерус (Regnerus). Архитектурная орнаментика собора в Лунде выполнена под влиянием ломбардских образцов (см. *Италия*). Его план и детали орнаментики послужили образцом для многочисленных приходских храмов сельской Ш.

Сельские каменные церкви, строительство которых активизировалось в 13—14 вв., были просты и следовали традиции англосаксонской архитектуры. Характерен тип здания с прямоугольным в плане нефом и низким прямоугольным хором с прямым или абсидальным завершением. Обычно неф перекрывался плоским деревянным потолком, украшенным живописью, алтарь — каменным сводом. Во внешнем облике сохранялась примитивная каменная кладка, декор ограничивался плоскими нишами, карнизом и скульптурным обрамлением портала, внутри стены штукатурились и расписывались. Если церковь располагалась на пересечении торговых путей, то она получала форму круглой оборонительной башни с бойницами (круглая церковь в Хегбю, Hagby, Смоланд, 1-я пол. 12 в.). В конце 12 в. появились кирпичные церкви со сложным и дробным декором западных фасадов (церковь Мариячюрка в Сигтуне, до 1297). При небольших церквах возводились деревянные колокольни из вертикально или наклонно поставленных брёвен, защищённых двускатной кровлей, покрытой лемехом.

Церковь Мариячюрка в Висбю. Основное строительство — 1225.

Особый характер имело культовое зодчество о-ва Готланд. Здесь, на пересечении североевропейских торговых путей, возникали сложные культурные связи, повлиявшие на характер местного зодчества. Построение плана некоторых церквей (церковь Санкт-Ларс в Висбю, 2-я четверть 13 в.) и композиция фасадов с высокими щипцами свидетельствовали о связях местной архитектурной школы с зодчеством Новгорода. Богатым скульптурным и орнаментальным убранством фасадов отличается большинство романских построек о-ва Готланд. К лучшим образцам местного романского стиля относится двухъярусная церковь Хельгеандсчюрка (св. Духа; 1250) в Висбю. Зальный тип церкви с тремя равными по высоте нефами и стрельчатыми сводами представлен церквами Мариячюрка (1225) и Санкт-Николаи (13—15 вв.; обе — там же).

В сер. 13 в. в Ш. проникает готика. Традиции европейской готики утвердились в строительстве крупных городских церквей и монастырских зданий, в то время как сельское зодчество долгое время сохраняло связь с романскими образцами. Собор в *Упсале* — крупнейший готический собор Ш.— был сооружён по образцу французских соборов нач. 13 в., с развитым хором и венцом капелл вокруг него. Начатый в камне, собор достраивался в кирпиче, приобретая формы, близкие английской готике. К типу зальных готических

церквей относится собор в Линчёпинге (Linköping, Эстерйётланд, начат ок. 1260 на месте старого собора). Прообразом бригиттских монастырей Северной Европы послужил монастырь в Вадстене (Vadstena, Эстерйётланд, 1369—1430). Трёхнефная зальная церковь монастыря, перекрытая звездчатым сводом, опирающимся на восьмигранные колонны, отличалась простотой архитектурных форм и лаконичностью декора. Двухнефные или трёхнефные зальные готические церкви о-ва Готланд выделялись богатством скульптурного декора порталов, высокими башнями (церковь в Руне, Rone, 13—14 вв.), восьмигранными колоннами в интерьере (церковь Санкта-Катарина в Висбю, 1-я пол. 13 в.). Для поздней готики 15—16 вв. характерно насыщение фасадов декором и применение звездчатых сводов, зальное построение интерьера (Стурчюрка, 13 в., в Стокгольме).

Интерьер церкви в Руне на острове Готланд. 13—14 вв.

Сельские однонефные готические церкви с прямоугольным в плане хором обладали более сложным, чем здания романского периода, архитектурным декором. С 14 в. особенностью их композиции стал притвор для хранения оружия прихожан, обычно расположенный при входе. Особое своеобразие многим сельским церквам придаёт сочетание грубо обработанных гранитных валунов с кирпичной кладкой (церковь в Римбу, Rimbo, Упланд, 2-я пол. 15 в.). Кирпичным был и декор высоких щипцов с крестами, круглыми и стрельчатыми плоскими нишами. Внутри стены и своды сельских церквей покрывались живописью (церковь в Сёдра-Рода, Södra Råda, Вермланд, 1323).

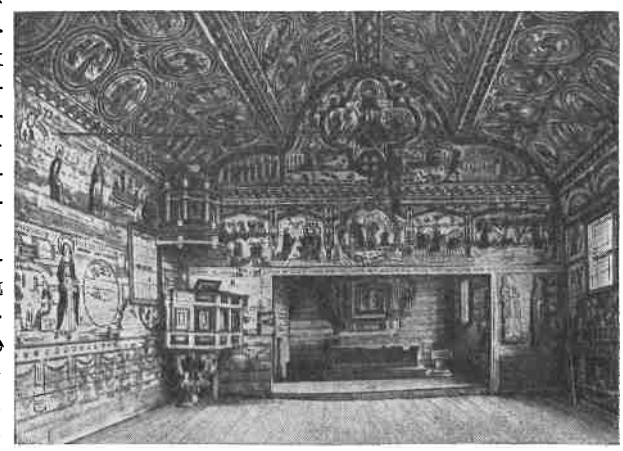
В конце 14 в. в результате Кальмарской унии (1397) Ш. попала под власть Дании, которой принадлежали южная и юго-западная части современной Ш.— провинции Блекинге, Сконе, Халланд. Расторжение Кальмарской унии (1523) и избрание на шведский престол Густава Ваза (правил в 1523—60) привело к установлению сильной централизованной власти.

Реформация и секуляризация церковной собственности (16 в.) укрепили экономическую базу королевской власти. Усилилась военная и внешнеполитическая активность Ш., расширились её торговые связи. В сер. 16 в. в культуру и искусство Ш. проникают идеи европейского Возрождения. Тем не менее сугубо «городские» аспекты ренессансной культуры остались чуждыми мировосприятию преимущественно сельского или связанного глубокими корнями с сельской жизнью населения страны.

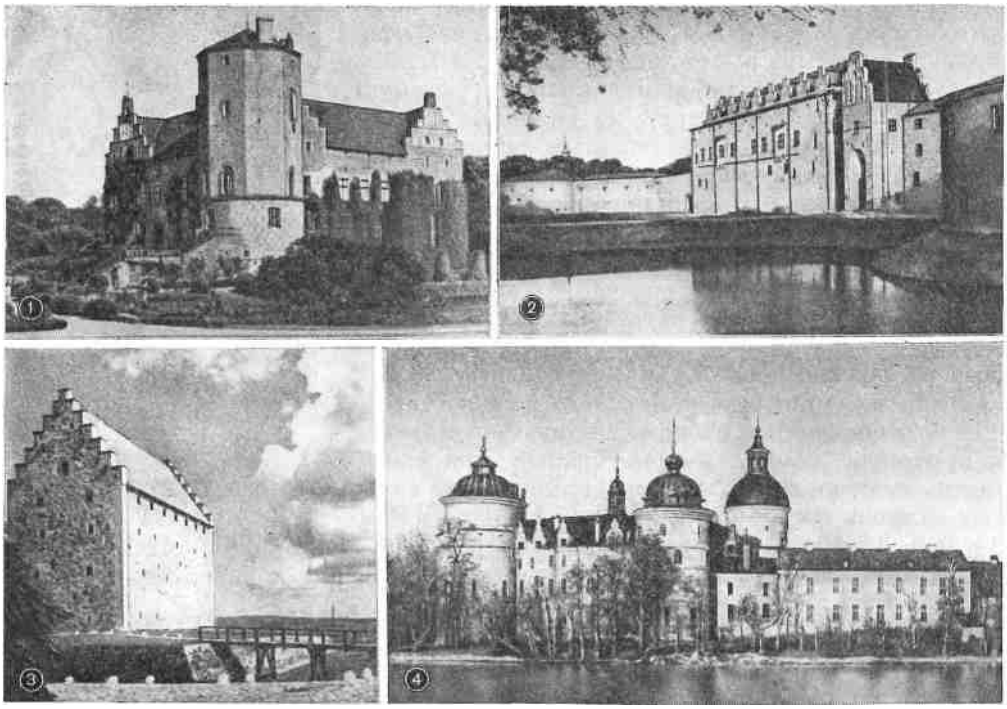
Ограниченные масштабы строительной деятельности тормозили реализацию ренессансных идей архитектурного ансамбля. В 16 в. только Стокгольм был относительно крупным, динамично развивающимся городом, культурным и промышленным центром. Усиление светских тенденций, характерное уже для конца 15 в., проявилось главным образом в строительстве ратуш торговых городов.

В планировке городских жилищ прочно удерживались позднесредневековые черты. Растущая теснота городов вызывала увеличение плотности их застройки. Щипцы перестроенных домов обращались в сторону улицы, богатство их орнаментации стало вопросом престижа преуспевающих горожан. Иногда подобия высоких щипцов сооружались и на зданиях, обращённых к улице длинной стороной. Причудливые сочетания готических и раннебарочных орнаментальных мотивов, выработанные в датской архитектуре, послужили образцом декора городских построек Ш. 2-й пол. 16 — нач. 17 вв. Фрагменты подобной застройки сохранились в Стокгольме в районе Гамла стан, на набережной Шепсбрун и вокруг площади Стурторгет.

Роспись интерьера церкви в Сёдра-Рода. 1323.



В сер. 16 в. в архитектуре Ш. сложился своеобразный местный стиль, названный историками «Ваза-ренессанс» (1523—1611). Характерной особенностью «Ваза-ренессанса» стало своеобразное сочетание черт местной фортификационной архитектуры с отдельными, гл. обр. неконструктивными, элементами готики, ренессанса, позднее—барокко.



1. Замок Туруп в Сконе. 1545. 2. Замок Мальмёхус в Сконе. 16 в. 3. А. ван Дюрен. Замок Глиммингехус в Сконе. Начат в 1499. 4. Х. фон Гёллен. Замок Грипсхольм. 1537.

Этот стиль утвердился при строительстве новых (*Гётеборг*) и реконструкции старых (Стокгольм) городов в стратегически важных узлах страны. Именно здесь были реализованы новые стилистические тенденции, опиравшиеся на применение классического ордера. Их питало влияние ренессансной культуры, проникавшее через Германию, Данию, Нидерланды и Польшу. Основными типами светской архитектуры Ш. 16—17 вв. стали королевские крепости-замки и дворянские замки-усадьбы. Первым замком Густава Вазы, отмеченным чертами стиля «Ваза-ренессанс», был королевский замок Грипсхольм (Gripsholm, 1537, архитектор Х. фон Гёллен из Померании, H. von Göllen aus Pommern) на озере Меларен, в 45 *км* от Стокгольма. Ядро замкового комплекса образовано четырьмя круглыми оборонительными башнями, соединёнными низкими корпусами, две из которых, более крупные, имели тяжёлое артиллерийское вооружение. Резиденцией короля служила одна из этих башен, перед которой при преемниках Густава Вазы были сооружены жилые покои. Крепость приобрела подобие ренессансного замка. Чертами «Ваза-ренессанса» отмечены и роскошный декор интерьеров замка с резными и расписными панелями стен, лепными и деревянными потолками, а также декоративное завершение наружных стен и мощных башен.

Второй загородной королевской резиденцией был замок в Вадстене (1545, архитектор И. Бульгерин из Померании, J. Bulgerin aus Pommern), основанный Густавом Вазой на берегу озера Веттерн. Мощные приземистые круглые башни, сооружённые близ торцов протяжённого дворцового корпуса, были соединены с ним переходами. Центр северного фасада замка подчёркнут въездной башней и симметрично расположенными прямоугольными лестничными башнями. Симметричная схема дворцового плана повторяла французские постройки 16 в. Суровый облик двухэтажного замка-крепости был изменён при наследниках Густава Вазы (конец 16—нач. 17 вв.). Надстроенный третий этаж получил сложный силуэт, щипцовые завершения торцов декорированы парными пилястрами, волютами и скульптурой в нишах, наподобие голландской архитектуры начала 17 в. Ренессансный портал (1563) центрального входа выполнен по проекту итальянца Пьетро делла Рокка (Pietro della Rocca). Суровую мощь стен, выложенных из грубого камня, подчёркивают тонкие разнохарактерные архитектурные детали. Особенно эффектен фасад, обращённый к озеру, из плоскости которого без раскреповки вырастает центральная башня с многоярусным завершением, а фланги замыкают низкие цилиндрические башни с грузными куполами. Во время правления сыновей Густава Вазы ренессансный декор получили и другие королевские замки, сооружённые заново (как замок в Упсале, начат в 1540) или подвергшиеся перестройке средневековые комплексы (замок в *Кальмаре*, 13 в., перестроен в 16 в., интерьеры обновлены в 16 в.).

Архитектура дворянских замков 16 в. отражала влияние ренессансной архитектуры Дании (в провинции Сконе). Датским постройкам близок замок в Турупе (Torup, Сконе, 1545) — квадрат-

ное в плане кирпичное здание с двумя расположенными по диагонали круглыми башнями и ренессансной аркадой внутреннего двора. Асимметричные фасады завершены ступенчатыми фронтонами, декорированными рядами плоских, прямоугольных или круглых ниш. Подобный тип замка, ещё близкий к средневековым прообразам, получил широкое распространение в различных областях Ш.

Новая стилистическая направленность в строительстве дворянских замков окончательно утвердилась в конце 16—нач. 17 вв., о чём свидетельствует замок Свенструп (Svenstrop, Сконе, 1596—99), который отличается нарядными завершениями торцов и центральной лестничной башни. Черты барокко проявились и в облике главного здания усадьбы Русендаль (Rosendal, начато в 1615) в Сконе.

В 11—12 вв. в **изобразительном искусстве** Ш. не было создано сколько-нибудь крупных памятников, сопоставимых по значению с романским искусством Дании и Норвегии. Романская скульптура средневековой Ш. представлена резными орнаментальными или фигурными рельефами порталов, капителей и алтарных преград. Для них характерно сочетание местного, корнями уходящего в язычество зооморфного стиля с мотивами, заимствованными из романской пластики европейских стран, гл. обр. Северной Германии (см. *Германия*), а иногда и искусства *Византии* (см.).

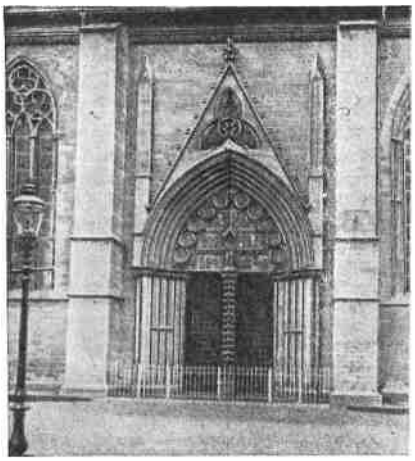
Особое место в развитии шведской романской пластики занимает скульптурная школа о-ва Готланд. Богатый мягкими известняковыми породами, Готланд был главным скандинавским центром изготовления резных каменных порталов, а также капителей, скульптурных деталей фасадов, каменных и деревянных резных купелей, которые поставлялись во все скандинавские и соседние европейские страны (северный портал церкви в Хаблингбу, Hablingbo, нач. 12 в.; «Распятие» в церкви в Хемсе, Hemse, 1170—90; купель со сценой избиения младенцев из Норланда, Norrland, 12 в.). Готландские романские купели, обычно украшенные плоским ленточным орнаментом в сочетании с мотивами плетёнки, отличались простотой грубо вырубленных форм. На рубеже 12—13 вв. орнаментальный рисунок наружных стенок купелей обогащается растительным орнаментом и фигурными мотивами — примитивными масками, наивно трактованными эпизодами евангельских легенд (купель со сценами из жизни св. Станислава из церкви в Трюде, Tryde, ок. 1160; купель из церкви в Гумлёсе, Gumlösa, конец 12 в.; купель из церкви в Отраваде, Ottravad, Вестерйётланд, 2-я пол. 12 в., ныне в Государственном историческом музее, Стокгольм). Примером позднероманской пластики является купель из церкви в Люнгшё (Lungsjö, ок. 1220), чаша которой украшена рельефным фигурным фризом со сценами коронования Марии и убийства противника английского короля Генриха II Томаса Бекета, а основание покоится на грубо вырубленных в толще камня изображениях льва, барана, гротескных масок, вплетённых в растительный орнамент. Интересным памятником романской пластики является скульптурное убранство южного портала собора в *Лунде* (12 в.). Тонкая вязь сочной скандинавской плетёнки и южный растительный с зооморфными мотивами орнамент, выполненные в ломбардской технике сверления камня, покрывают пологие тяги арок романского портала; в круглых медальонах его тимпана размещены христианские символические изображения.

Купель из церкви в Отраваде (Вестерйётланд). Песчаник. 2-я половина 12 в. Государственный исторический музей. Стокгольм.

«Мадонна». Раскрашенное дерево. Середина 12 в. Государственный исторический музей. Стокгольм.

Южный портал собора в Лунде. 12 в.

Оставаясь долгое время на положении художественной провинции, Ш. отставала от темпов развития основных европейских школ. Для шведской средневековой живописи и скульптуры характерны пристрастие к апробированным в западноевропейском искусстве сюжетным и изобразительным мотивам, обращение к устоявшимся стилистическим формам. Устойчивость и жизнеспособность романских пластических форм замедляли проникновение готики в скульптуру. Даже в тех случаях, когда шведская скульптура частично использовала достижения европейской готики (дробный, измельчённый характер скульптурных форм, плоскостный



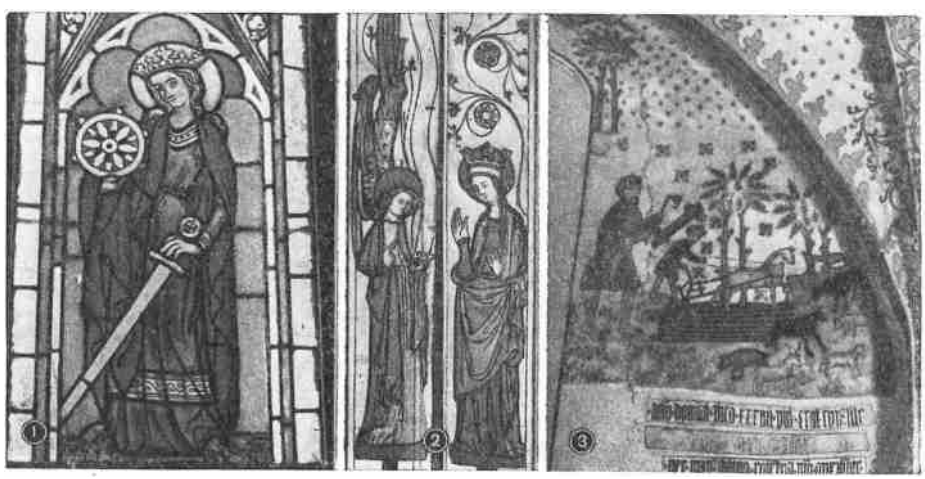
Южный портал собора в Линчёпинге. 13—15 вв.

орнаментальный рисунок, упрощённое подобие готической розы на фасаде), в ней сохранялась романская статичность; растительные и зооморфные орнаментальные мотивы, обрамлявшие сюжетные композиции, заполняли свободные поля стрельчатых тимпанов (скульптура южного портала собора в Линчёпинге, 13—15 вв.).

Важнейшим центром готической скульптуры была *Упсала*. В скульптурном убранстве её собора (13—15 вв.) заметно влияние парижской и реймсской школ (см. *Франция*), проникавшее в Ш. через Англию и Германию. С нач. 15 в. усилилось воздействие позднеготического «мягкого стиля». Шведская позднеготическая скульптура заимствовала черты лирического экспрессивно-выразительного стиля школы Любека (см. *Германия*), мастера которой поставляли деревянные статуи и резные алтари в страны Скандинавии и Прибалтики (табернакль из Стурчюрки в *Стокгольме*, 1468, ныне в Государственном историческом музее, Стокгольм). В конце 15 в. в Стокгольме работал скульптор и живописец из Любека Б. Нотке (B. Notke, ок. 1430/40—1509), произведения которого оказали существенное влияние на сложение местного позднеготического стиля. Нотке принадлежит деревянная скульптура «Св. Георгий» (1489, церковь Стурчюрка, Стокгольм), заказанная в память о победе шведов над датчанами в битве при Брункеберге (1471). Раскрашенная и позолоченная, инкрустированная драгоценными камнями скульптурная группа отличается выразительной динамичностью композиции, чёткостью сложного силуэтного рисунка, экспрессивностью поз, движений и мимики.

Монументальные живописные циклы раннего средневековья, обычно расположенные на деревянных перекрытиях церквей, почти все погибли при позднейших перестройках. Немногие памятники монументальной живописи романского периода частично сохранились в церквах Южной и Центральной Ш. (церковь в Сёдра-Роде, Södra Råda, Вермланд, 1323), а также о-ва Готланд (церкви в Готеме, Gothem, 13 в., Лойсте, Lojsta, конец 13 в., витражи—13 в.). Шведская готическая живопись, стилистически близкая европейской готике, отличалась ясностью и простотой композиции, сдержанностью цветового решения, наивностью в передаче деталей. Нервюрные тяги стрельчатых арок покрывались тонким полихромным растительным (мотивы виноградной лозы, перевитых листьев, ветвей, ярких махровых цветов), реже геометрическим орнаментом (роспись церкви Эсмо в Сёдертёрне, Södertörn, сер. 15 в.). Компартименты готического свода расписывались сюжетными, гл. обр. евангельскими, циклами. Иногда отдельные фигуры святых помещались в медальоны или окружались венцом из лиственного и цветочного орнамента; растительный орнамент покрывал всё пространство, свободное от сюжетных композиций (росписи церкви в Дингтуне, Dingtuna, Вестманланд, ок. 1475, мастер Альбертус, Albertus; его же фрески в церкви в Херкеберге, Härkeberga, Упсала, конец 15 в.). Наивная повествовательность, любовь к бытовым подробностям, сдержанная полихромия и богатство растительного орнамента отличали позднеготические живописные циклы, придававшие нарядную праздничность интерье-

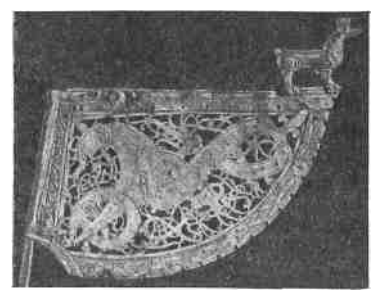
Средневековая живопись. 1. Мастер из Люэ. «Святая Катарина». Витраж. Около 1325. Церковь в Люэ. 2. «Благовещение». Около 1400. Фрагмент росписи. Государственный исторический музей. Стокгольм. 3. «Труды Адама». Фреска в церкви в Тенсте близ Упсалы. 1437.



рам небольших готических церквей (роспись церкви в Эстра-Рюде, Östra Ryd, Упланд, 15 в., мастер Юханнес Иван, Johannes Ivan; роспись церкви в Тенсте, Tensta, Упланд, к северу от Упсалы, 1437).

Заботясь об укреплении авторитета Ш. на международной арене и процветании её культуры, Густав Ваза и его сыновья приглашали иностранных мастеров (гл. обр. немцев и датчан), принимавших участие в многочисленных работах по обновлению старых и украшению новых королевских и дворянских замков. У них же проходили профессиональное обучение местные мастера. Шведское изобразительное искусство этого времени было теснейшим образом связано с архитектурой, составляя часть декоративного убранства дворцовых и культовых построек. Парадные и жилые апартаменты королевских замков Грипсхольм и Вадстена украшались тонкого, изящного рисунка лепниной, стукковым декором, сочетающим ренессансные ордерные мотивы с местными растительными формами. В убранстве дворцовых помещений часто использовали деревянные панели, искусно инкрустированные светлыми и тёмными породами. Украшенные деревянными панелями интерьеры кабинетов и библиотек оживлялись скульптурой и живописью (комната короля Эрика XIV с рельефным стукковым фризом и декоративной инкрустацией деревянных панелей в замке в *Кальмаре*). В конце 16 в. в Стокгольме образовалась большая колония иностранных мастеров преимущественно немецкого и нидерландского происхождения. Перестройку и украшение замков Стокгольма и Свартшё (Svartsjö) выполнил наиболее талантливый из них нидерландский архитектор и скульптор В. Бой (W. Boy, ок. 1520—92). Ему же принадлежит проект центрической церкви Якобсчюрка (1588—93) в Стокгольме, легко обозримый ренессансный интерьер которой организован спокойным ритмом колоннады. Скульптурное надгробие Густава I Вазы и его жены, созданное Боем в конце 16 в. и установленное в интерьере собора Упсалы, оказало влияние на сложение ренессансного стиля в шведской надгробной пластике. Среди иностранных мастеров, работавших в Ш. во 2-й пол. 16 в., выделяются портретисты Я. Бинк (J. Binck), Д. Вервильт (D. Verwilt), Й. ван Утер (J. van Uther), монументалист А. Ламбрехтс (A. Lambrechts) и др.

Декоративно-прикладное искусство Ш. представлено изделиями из металла, стекла, художественными тканями. В погребениях викингов найдены стеклянные кубки работы нижнерейнских и венецианских мастеров (кубки из Ос-Хюсбю, Ås-Husby, из Бирки, оба — в провинции Упланд, 9—10 вв., Государственный исторический музей, Стокгольм). Влияние немецких и итальянских изделий из стекла сохранялось в средние века и в эпоху Возрождения. В Стокгольме при дворе Густава I в 1556 работали венецианцы Никетти (Nichetti) и Брин (Brin); в Сундбю (Sundby) между 1621 и 1625—М. Канер (M. Caner).



Флюгер из позолоченной бронзы. 11 в. Государственный исторический музей. Стокгольм.

Большим своеобразием отличались изделия из металла: романские бронзовые позолоченные флюгеры, украшенные зооморфным орнаментом «звериного стиля» эпохи викингов (в Сёдерлале, Söderlala, 11 в.), антепендиумы (в церкви в Люнгшё, Lungsjo, 12—13 вв., выполненный, возможно, в Лунде), процессионные кресты, близкие к нижнесаксонским, но изготовлявшиеся в Ш. (крест в Художественном музее университета в Лунде, конец 11 в.), реликварии в форме шведских сельских домов с головами драконов на коньках крыши (медный позолоченный реликварий из Эриксберга, Eriksberg, Сёдерманланд, кон. 12 в., Национальный музей, Стокгольм). В районе озера Веттерн в Центральной Ш. изготовляли железные реликварии, но особенно знамениты железные врата с рельефными изображениями для местных церквей (ворота церкви в Рогслёсе, Rogslösa, Эстерйётланд, 12 в., с изображением св. Теодорика с соколом и собакой, преследующими оленя, мастер Асмундер, Asmunder). В 14 в. отливали бронзовые крещальные купели (церкви в Линчёпинге, Мунктorпе, Munktorp, Вестманланд). Из Нидерландов привозились гравированные надгробные плиты (сохранились в соборе в Упсале), из Франции — многочисленные серебряные и золотые ювелирные изделия, но известны и произведения местных мастеров, напр. золотые реликварии в виде пальца св. Бригитты, изготовленные в мастерских Стокгольма. В 11 в. в Эберхогдале (Öberhogdal) в Северной Ш. ткали ковры в виде длинных фризов с изображениями сцен, возможно из скандинавских саг, близкие по типу к тканям из Усеберга (см. *Норвегия*). На ковре из Скога (Skog, Упланд) изображены церковь, замок, звери, люди, демоны, вероятно символизирующие борьбу христианской религии с язычеством. От готической эпохи сохранились тканые антепендиумы (в церкви в Эскильстуне, Eskilstuna, Сёдерманланд, ок. 1300), надгробные, вышитые жемчугом покрывала, имитирующие готическую надгробную скульптуру (покрывало Хальмгерна Кнутсона

из монастырской церкви в Скоге работы стокгольмских мастеров Людерта, Lydert, и Альберта, Albert, конец 15 в., Государственный исторический музей, Стокгольм). В сер. 16 в., из-за религиозных преследований на родине, в Ш. работали фландрские ткачи-гугеноты. Так, П. де Бюше (P. de Bucher) совместно с местным ткачом Н. Эскильсоном (N. Eskilson) выткал гобелены со сценами из истории шведских королей, а также на библейские и евангельские сюжеты.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО 17 в. — начала 20 в.

В 1-й половине 17 в., особенно при короле Густаве II Адольфе (1611—32), Ш. добилась господства на Балтике, присоединила к своей территории датские провинции на юге Скандинавского полуострова (1658). Это было время политического и экономического расцвета шведского государства.

Архитектура. Абсолютная монархия стремилась воплотить «идею власти» в организации больших градостроительных структур, регулярность которых служила выражением волевого начала, а правильность и красота отождествлялись. Крупным шведским градостроителем 17 в. был Э. Дальберг (E.Dahlberg, 1625—1703). Разработанный им (не осуществлён) генеральный план города Ландскруна (Landskröna, Сконе, 1680) выявлял чёткую прямоугольную сетку улиц и каналов, заключённую в звездообразный периметр укреплений, и во многом повторял один из «идеальных» проектов французского архитектора Ж.Перре де Шамбери (J. Perret de Chambéry). Созданная Дальбергом планировка города Карльскруна (Karlskrona, Блекинге) наиболее полно выражала новые градостроительные идеи времени. Центр расположенного на укреплённом острове города был образован группой площадей, рядовая застройка состояла из одинаковых жилых кварталов. На западном побережье Балтики был основан город *Гётеборг*, открывший для Ш. свободный путь в Западную Европу и Атлантический океан. Прямоугольная система его улиц и каналов, распланированная голландскими инженерами (1644), была рационально приспособлена к сложному рельефу местности. Быстро росли *Стокгольм*, Норчёпинг (Norrköping, Эстерйётланд), Эскильстуна (Eskilstuna, Сёдерманланд), развивались крупные университетские центры — *Упсала* и *Лунд*.

В 17 в. в Ш. сложился новый тип небольших горнозаводских посёлков — бруков, возникавших при рудниках и металлургических заводах. В центре посёлков находилась площадь с церковью и домом владельца, вокруг которой располагались ряды однообразных рабочих домов.

Преобразования затронули и ранее сложившиеся шведские города. Так, в Упсале был создан ансамбль центра (1643—1702) с ратушей, отходящими от площади четырьмя главными улицами и прямоугольными кварталами. Новый центр связал в единую систему некогда разобщённые университет и рынок. Градостроительные преобразования получили наибольший размах в Стокгольме, роль которого значительно возросла благодаря централизации власти. Здесь началось активное строительство дворцов и особняков знати, правительственных и общественных учреждений, создавались проекты реконструкции городского центра.

Расширившиеся культурные связи со странами Западной Европы способствовали прямому перенесению на шведскую почву приёмов других архитектурных школ — французской, итальянской и голландской. Предметом подражания становились образцы, за которыми уже закрепилась прочная репутация, консерватизм архитектурных форм предопределял отставание от стилистических тенденций ведущих стран на несколько десятилетий. Архитектурные направления, вдохновляемые различными истоками, развивались одновременно, а выбор стиля конкретного архитектурного объекта определялся его назначением и социальной принадлежностью заказчиков (так, дворяне для своих загородных усадьб обычно избирали французские прообразы, купечество — голландские).

Французское влияние активизировалось с приездом в Ш. в 1637 архитектора С. де ла Валле (S. de la Vallée, ум. 1642), проводником голландского палладианства стал приглашённый в Ш. Ю. Вингбонс (J. Vingboons, ок. 1621—98). В формах римского барокко выдержан дворец канцлера Оксеншерны (начало 1650-х гг., архитектор Ж. де ла Валле, J. de la Vallée, 1620—96), замыкающий перспективу одной из улиц Гамла стан в Стокгольме. По образцу римской центрической культовой архитектуры построены по проекту Ж. де ла Валле церкви Катариначюрка (1650-е гг.) и Хедвиги Элеоноры (1656, архитекторы Ж. де ла Валле, Н. *Тессин* Старший) в Стокгольме. Образцом голландского палладианства стало здание Дворянского собрания, т. н. Рыцарский дом (1641—74, архитекторы С. де ла Валле, Ж. де ла Валле, Ю. Вингбонс) в Стокгольме. Строгие палладианские фасады Рыцарского дома, с каменными коринфскими пилястрами на фоне кирпичной

стены, увенчаны кровлей сложного барочного очертания. Однако т. н. голландский стиль был характерен прежде всего для построек городской буржуазии. К такого рода зданиям относится и резиденция Ост-Индской компании (ок. 1740, архитектор К. Хорлеман, C. Hårleman, 1700—53) в Гётеборге.

К. Хорлеман. Здание Ост-Индской компании в Гётеборге. Около 1740.

Ведущими архитекторами 2-й пол. 17 в. были Н.Тессин Старший и его сын Н. Тессин Младший. В 1660—70-х гг. по проекту королевского архитектора Н. Тессина Старшего был сооружён близ Стокгольма загородный дворец Дротнингхольм (1662—70-е гг.), один из самых известных памятников шведского классицизма. Центральный объём строго симметричного в плане здания занимают парадные помещения, жилые покои размещены в примыкающих к нему низких павильонах. Построенный для вдовствующей королевы Хедвиги Элеоноры, Дротнингхольм воспроизводит тип королевского дворца в Версале (см. *Франция*). Сдержанность композиции фасадов подчёркивает выразительность контрастных объёмов здания.

Н. Тессин Старший и др. Дворец Дротнингхольм близ Стокгольма. 1662—70-е гг.

Классицизм Н. Тессина Старшего более эклектичен в архитектуре собора в Кальмаре (1660—1680), план которого отражает влияние раннебарочных церквей Италии и сочетает черты центрического и базиликального решений. Создавая королевскую усыпальницу при церкви Риддархольмсчюрка (1671—1743, помимо Н. Тессина Старшего — архитекторы Н. Тессин Младший, К. Хорлеман) на острове Риддархольмен в Стокгольме, Н. Тессин Старший опирался на образцы итальянского и французского барокко. План небольшой, увенчанной куполом усыпальницы имел форму греческого креста, скруглённые угловые переходы между его фасадами получили продолжение в очертаниях купола, таким образом было достигнуто динамичное слияние объёмных масс здания.

В творчестве Н. Тессина Младшего, мастера более самобытного, чем его отец, достигла апогея архитектура периода шведского абсолютизма. Его творческая индивидуальность сформировалась под влиянием барочной архитектуры Рима и творчества Л. Бернини (см. *Италия*). К главным произведениям Н. Тессина Младшего относится Королевский дворец (начат в 1680; основное строительство — 1697—1760) в Стокгольме. Крупнейший в Скандинавии дворец, расположенный на берегу пролива Стрёммен, был задуман как ядро обширного ансамбля, преобразующего центр Стокгольма. Спокойный объём

Н. Тессин Старший и Н.Тессин Младший, К. Хорлеман. Королевская усыпальница (1671—1743) при церкви Риддархольмсчюрка в Стокгольме (слева).

Н. Тессин Старший. Собор в Кальмаре. 1660—80 (справа).

К. Ф. Сундвалль. Университетская библиотека в Упсале. 1819—41.

дворца образован прямоугольными корпусами, соединёнными в квадратное каре. Здание дворца, поднятое на высокую террасу, мощными двойными пандусами северного фасада спускается к набережной. Его восточный фасад, повёрнутый к проливу, обрамляют крылья двух низких корпусов. Благородство и цельность отличают архитектурное решение фасадов, акцентированных парадными порталами. При всём своеобразии величественной композиции дворца его связь с итальянскими ренессансными прообразами несомненна. «Французская» линия шведской дворцовой архитектуры была продолжена в здании поместья Гюлленшерны в Стенинге (Steninge, Упланд, 1694—98, архитектор Н. Тессин Младший), упрощённой версии дворца Во-ле-Виконт (см. *Франция*). Французский тип загородной усадьбы с парковым ансамблем и садовыми павильонами широко распространился по всей Ш. во 2-й пол. 18 в. (Китайский павильон в парке Дротнингхольма, 1763, архитектор К. Ф. Аделькранц, C. F. Adelcrantz, 1716—96).

В последней четверти 18 в. под влиянием общеевропейского увлечения архитектурой античной Греции (см. *Греция* Древняя) французский архитектор Л. Ж. Депре (L. J. Desprez, 1743—1804) создал первые произведения «неогреческой» архитектуры в Ш. (т. н. Ботаникум в Упсале, 1788). С избранием на шведский престол наполеоновского маршала Ж. Б. Бернадота (правил в 1818—44), ставшего королём Карлом XIV Юханом, в Ш. активизировалось влияние французского варианта стиля ампир. Помпезная парадность этого стиля проявилась в строительстве административных зданий и военных учреждений (Конногвардейские казармы в Стокгольме, около 1811, архитектор Ф. П. Блум, F. P. Blom, 1781—1853). Элементы барокко и ампира соединились в архитектуре церкви Шепсхольмсчюрка (1824—42, архитектор Ф. П. Блум) в Стокгольме.

В сельском строительстве 18 в. интересен своеобразный тип деревянных звонниц. Их открытый каркас из наклонных брёвен нёс сложное барочное венчание. Как кровля, так и наклонные опоры обшивались гонтом (звонница на о-ве Фрёсё на озере Стуршьён, 1754).

С 1860-х гг. развитие капиталистической промышленности, торговли и транспорта ускорило рост шведских городов и привело к возникновению новых типов построек. Промышленные здания Ш. стали образцами для подобного рода сооружений в других странах Северной Европы. В Эскильстуне — центре шведской металлообрабатывающей промышленности — были выстроены новые заводские корпуса (1870-е гг.) с обширными цехами, размеры которых зависели от конструктивных возможностей металлостеклянных перекрытий и отвечали возросшим потребностям производства. Обнажённые конструкции формировали интерьеры промышленных зданий, фасады которых решались в стиле классицизма или псевдоготики (заводы в Лунде и Эскильстуне). Большепролётные конструкции использовались для общественных и торговых зданий, крытых рынков (в Стокгольме и Гётеборге), выставочных павильонов и вокзалов (в Гётеборге, 1856, и Стокгольме, 1869—1871, оба — инженер А. Эдельсверд, A. Edelsverd). Первым крупным универмагом был магазин Мюрстеда и Стерна в Стокгольме (ныне не существует; 1908—10, архитектор Э. Стенхаммер, E. Stenhammer, 1859—1927), планировка и внешний облик которого следовали ти-

Звонница церкви на острове Фрёсё. Емтланд. 1754.

Звонница в Лександе. Даларна.

А. Юхансон. Старое здание риксдага в Стокгольме. 1898—1906.

пу универсального магазина Вертхейм в Берлине (см. *Германия*).

Стилизаторство и эклектика были характерны для шведской архитектуры всего 19 в., но особенно для 2-й его половины. Неоренессанс и неоготика, господствовавшие в архитектуре Ш. в 1860—70-е гг. (Национальный музей, 1850—56, архитектор А. Ф. Штюлер, A. F. Stüler, 1800—65, и церковь Юханнесчюрка, 1889—90, архитектор К. Мюллер, C. Muller, в Стокгольме, почтамт в Мальмё, 1906, архитектор Ф. Буберг, F. Boberg, 1860—1946), уступили место национальному романтизму 1880—90-х гг. Зачинателем национального романтизма в архитектуре Ш. был И. Г. Класон (I. G. Clason, 1856—1930). По его проекту в Стокгольме построен Северный музей (1892—1906), в архитектурном облике которого использовались черты «Ваза-ренессанса». Поиски национального своеобразия архитектуры отразились и на выборе строительных материалов — применяли традиционные в Ш. неоштукатуренный кирпич и гранит, которые определили характерную для шведских городов тёмную цветовую гамму фасадов построек. В здании Городского суда (1912—15) в Стокгольме архитектор К. Вестман (C. Westman, 1866—1936) воспроизвёл характерные черты королевского замка в Вадстене. Ретроспективно-романтическая тенденция с наибольшей последовательностью развивалась в культовом зодчестве, воспринимая, однако, и некоторые черты «стиля модерн». Завершающим произведением национального романтизма стало построенное по проекту лидера этого направления архитектора Р. *Эстберга* здание ратуши в Стокгольме (1911—23), в формах которого, вдохновлённых разнородными стилевыми реминисценциями, символически воплощалась история Ш. В здании стокгольмской ратуши нашли отражение лучшие черты национальной архитектуры Ш. — умение использовать цветовую и фактурную выразительность кирпичной кладки, выявление строгого силуэта здания, поиски его наиболее органичного сочетания с естественным природным окружением.

К. Вестман. Городской суд в Стокгольме. 1912—15.

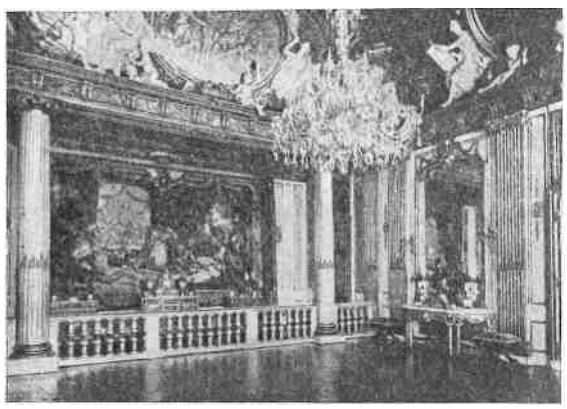
И. Тенгбум. Церковь Хёгалидсчюрка в Стокгольме. 1914—22.

1-я пол. 17 в. отмечена подъёмом **изобразительного искусства** и ознаменована зарождением шведской национальной школы живописи. Для творчества шведских художников-монументалистов и портретистов, таких, как Х. Хансон (H. Hansson, работал в *Стокгольме* между 1586—1619) и К. Арендтсон (C. Arendtsson, работал в Ш. между 1611—1633), характерна приверженность к плоскостности и локальной определённости цветового решения, наивной повествовательности и натурализму в трактовке модели.

Однако скромное творчество немногих шведских живописцев не могло сравниться с искусством приезжих мастеров, работавших при королевском дворе и по заказам крупных шведских магнатов, таких, как Делагарди или Браге. Ведущими портретистами сер. 17 в. были ученик А. ван Дейка (см. *Бельгия*) голландец Д. Бек (D. Beck, 1621—56) и француз С. Бурдон (S. Bourdon, 1616—71); изысканными, тонкими по исполнению портретными миниатюрами славились придворный миниатюрист англичанин А. Купер (A. Cooper, около 1605—60) и француз П. Синьяк (P. Signac, ум. 1684), блестящим гравёром был Й. Фальк (J. Falck, ум. 1677), монументальные фресковые циклы создавал француз Н. Валлари (N. Vallary, работал в Ш. в 1640—70), многофигурные сцены пышных коронаций и праздников писал голштинец Ю. Овенс (J. Ovens, 1623—78, работал в Ш. в 1654—57).

Шведская декоративная скульптура 1-й пол. 17 в. была теснейшим образом связана с архитектурой и отличалась эклектическим соединением позднеренессансных и раннебарочных элементов

(декор дома Петерсена, 1645—49; портал церкви Тюскачюрка, ок. 1640, в Стокгольме; гробница М. Браге в соборе Вестероса, Västerås, Вестманланд; все—скульптор Й. Хенне, J. Henne, сер. 17 в.). С распространением палладианства и отчасти под влиянием французского скульптора Ж. Б. Дюзара (J. B. Dusart, или Dieussart, работал в Ш. в 1662—68) скульптурный декор построек стал более спокойным. Пластически сочный орнамент сменился ордерными мотивами, полуколоннами строгих пропорций, пилястрами, филёнками, нишами, сложной формы лучковыми, треугольными и раскрепованными фронтонами, венками и растительными гирляндами, окружавшими круглые окна мезонинных этажей или обрамлявшими прямоугольные наличники окон (фасад и скульптурный декор Рыцарского дома в Стокгольме, скульптор Ж. Б. Дюзар). Антверпенский скульптор, мастер декоративной пластики Н. Миллих (N. Millich, или Millincks, работал в Ш. в 1669—1700) украсил аллегорическими статуями парадную лестницу дворца Дротнингхольм. Созданные им портретные бюсты членов королевской семьи (между 1670—80-ми гг.) повлияли на сложение шведского парадного скульптурного портрета конца 17 в. Увлечение архитектурой римского барокко, характерное для творчества архитектора Н. Тессина Младшего, сказалось и на стиле скульптурного декора зданий. Барочные тенденции проявились в богато декорированных, пышных скульптурных кафедрах и алтарях церкви Стурчюрка в Стокгольме (1684) и собора в *Упсале* (1709, скульптор Б. Прехт, B. Precht, 1651—1738). Участие французских мастеров в украшении Королевского дворца в Стокгольме (скульпторы Р. Шово, R. Chauveau, 1663—1722, и Б. Фуке, B. Fouquet, сер. 17 — нач. 18 вв.) способствовало проникновению элементов классицизма в шведскую скульптуру 2-й пол. 17 в.



Ж. Э. Рен. Спальня Густава III в Королевском дворце в Стокгольме. 1770-е гг.

Шведская живопись этого времени выдвинула мастеров, творчество которых влилось в русло общеевропейской художественной культуры. Основоположником национальной живописной школы по праву считается первый крупный художник Ш., придворный живописец, автор монументальных историко-мифологических полотен, анималист и портретист Д. Клёкер из Гамбурга, известный в Ш. под именем Д. *Эренстраль*, у которого учились многие шведские художники 17 в. Эренстралю принадлежат позднебарочные плафонные композиции в парадных залах Дротнингхольма, перегруженные риторикой аллегорические и религиозные картины («Распятие», 1693, и «Страшный суд», 1696, в церкви Стурчюрка, Стокгольм), отражавшие влияние Микеланджело (см. *Италия*) и П. П. Рубенса (см. *Бельгия*), парадные портреты представителей шведской придворной знати, а также небольшие пейзажи, жанровые сельские сценки, изображения охоты, домашних птиц и лошадей на фоне романтического национального пейзажа. Декоративные, аллегорические росписи в стиле рококо, украсившие интерьеры многих столичных дворцов, в т. ч. и Дротнингхольма, создавал Ю. Сильвиус (J. Sylvius, ум. 1695).

Портретный, пейзажный, бытовой и анималистический жанры окончательно утвердились в шведской живописи в конце 17 в. Популярность голландского искусства, особенно пейзажей Я. ван Рёйсдала (см. *Нидерланды*), сказалась на характере шведского пейзажа и бытового жанра. Большое влияние на развитие шведского анималистического жанра и натюрморта оказал также голландский художник Г. Кампхёйсен (G. Camphuysen, 1623 или 1624—72), который работал в Ш. между 1652 и 1663. Его творчеству близки декоративные натюрморты К. фон Тума (Ch. von Thum, ум. 1696), К. Вермёлена (C. Vermeulen, van der Meulen, 1642—92) и Ю. Янсена (J. Jahnsen, около 1650—1705), писавшего также поэтические пейзажи с руинами (главным образом в технике гуаши). Шведская графика развивалась под воздействием работ Э. Дальберга (E. Dahlberg, 1625—1703).

Неудачи Ш. в Северной войне 1700—21 оказались тяжёлым испытанием для шведского государства. Они вызвали упадок экономики, привели к изменениям во внутренней политике, пошатнули положение Ш. на международной арене. Для 1-й четверти 18 в. характерен спад художественной активности. Лучшие шведские и иностранные мастера покинули страну. Так, шведский пейзажист Ю. Рихтер (J. Richter, 1665—1745) работал с 1695 в Венеции (см. *Италия*) и стал одним из первых мастеров панорамного городского пейзажа. Репутацию тонкого портретиста

завоевал в Лондоне ученик Д. Эренстраля М. Даль (M. Dahl, 1656—1743, работал в Англии с 1682), испытавший влияние А. ван Дейка. Портретист и пейзажист Д. Рихтер Старший (D. Richter den äldre, 1662—1735) жил и работал (с 1690-х гг.) при дворах немецких правителей.

После поражения в Северной войне все силы Ш. были направлены на возрождение былого политического и экономического могущества. Новый расцвет её культуры и искусства падает на 2-ю четверть 18 в., когда оживились международные связи Ш., особенно с её основным политическим союзником — Францией. В этом смысле показательна фигура графа К. Г. Тессина, сына архитектора Н. Тессина Младшего, который был в 1739—42 послом в Париже и установил там тесные и плодотворные связи в художественном мире. Крупным организационным событием в культурной жизни Ш. было создание Академии рисунка (1735) в Стокгольме, позднее преобразованной в Академию художеств (1765). Её главой стал французский скульптор Ж. Ф. Бушардон (J. Ph. Bouchardon, 1711—53), а среди преподавателей — французские мастера: живописец Г. Тараваль (G. Taraval, 1701—50, в Ш. с 1732), автор рокайльных плафонных композиций и живописных панно в Королевском дворце в Стокгольме; П. Ю. Ларшевек (P. H. Larchevêque, 1721—78, в Ш. в 1755—76) и Ш. Г. Кузен (Ch. G. Cousin, 1707—83, в Ш. в 1737—44). Многие шведские художники середины и конца 18 в. учились в национальной Академии художеств. Их объединяло стремление к созданию самостоятельной художественной школы, лучшие достижения которой связывались с обновлением жанров пейзажа и портрета, становлением национального исторического жанра.

Г. Лундберг. Портрет Ю. Хенк. Пастель. 1760-е гг. Замок Ско. Упланд.

А. Рослин. Портрет С. Г. Шуазёля. 1762. Национальный музей. Стокгольм.

Плеяду шведских портретистов 18 в. возглавил Д. фон Крафт (D. von Krafft, 1655—1724), придворный живописец, автор многочисленных портретов Карла XII и членов его семьи. В числе последователей и учеников Крафта были портретисты Ю. Х. Шеффель (J. H. Scheffel, 1690—1781), У. Арениус (O. Arenius, 1701—1766), Г. Э. Шрёдер (G. E. Schröder, 1684—1750) и Л. Паш Старший (L. Pasch den äldre, 1702—1766). Чертами переходного от рококо к классицизму стиля отмечено творчество художника-монументалиста Ю. Паша (J. Pasch, 1706—69).

Н. Лафренсен. «Музицирующие дамы». Гуашь. 1780-е гг. Национальный музей. Стокгольм.

Многие шведские художники 2-й трети 18 в. учились, работали и жили в Париже, где пользовались широкой известностью. Первым шведским художником, получившим признание во Франции, был мастер пастельного портрета Г. Лундберг (G. Lundberg, 1695—1786). Большой успех выпал на долю портретных миниатюр П. А. Халля (P. A. Hall, 1739—93) и Н. Лафренсена, известного под именем Лаврейнса Младшего (N. Lafrensen, Lavreince den yngre, 1737—1807). Его небольшие картины галантного жанра, чаще всего выполненные в технике гуаши, отмечены чертами, близкими творчеству О. Фрагонара (см. *Франция*). Членом французской Королевской академии живописи и скульптуры был портретист А. *Рослин* — мастер элегантного, тонкого по цвету парадного портрета. Рослин ориентировался на художественные достижения французской портретной школы, став её наиболее последовательным

приверженцем. Виртуозное живописное мастерство Рослина отмечено подвижной трепетностью фактуры, изысканной эффектностью цветовых сочетаний, а в отдельных портретах — точностью и выразительностью характеристики.

Директором Академии художеств в Копенгагене и Стокгольме был живописец К. Г. *Пило*. Автор многофигурных исторических композиций и парадных портретов («Коронация Густава III», 1782—93, Национальный музей, Стокгольм), он занимал видное место в художественной культуре Ш. этого периода. Учеником Пило в Копенгагене и Ф. Буше (см. *Франция*) в Париже был портретист Л. Паш Младший (L. Pasch den yngre, 1733—1805). В Лондоне в мастерской Дж. Рейнолдса (см. *Великобритания*) работал в течение нескольких лет талантливый шведский портретист 2-й пол. 18 в. К. Ф. фон *Бреда*. Атмосфере романтической взволнованности, характерной для большинства лучших портретов Бреды, соответствовала и его энергичная живописная манера, основанная на эффектах светотени и соотношении больших цветовых плоскостей.

Э. Мартин. Портрет неизвестного. Около 1794. Национальный музей. Стокгольм.

Самобытный национальный бытовой жанр складывался в творчестве первого шведского жанриста, добросовестного бытописателя городской и сельской жизни П. Хиллестрёма (P. Hillestrom, 1732—1816). В его небольших картинах на темы крестьянского труда, семейного городского быта и тяжёлого положения рабочих на рудниках и заводах использованы резкие контрасты света и тени, которые придавали предметную весомость и материальность природной и бытовой среде. Отдельные работы Хиллестрёма отличаются строгостью и простотой композиции, монохромностью богатого оттенками цвета. Английской пейзажной и портретной школе близки произведения Э. Мартина (E. Martin, 1739—1818), ученика А. Рослина, который работал в Англии. По возвращении на родину Мартин, восхищённый суровой красотой северной природы, искренне влюблённый в народ Ш., писал романтические пейзажи, видя в национальной теме путь к самостоятельности шведского искусства.

К. Ф. фон Бреда. «Итальянская певица Т. Вандони». 1797. Национальный музей. Стокгольм.

Скульптура 2-й пол. 18 в. развивалась под воздействием работавших в Ш. французских мастеров Ж. Ф. Бушардона и П. Ю. Ларшевека. Последнему принадлежат многочисленные декоративные бронзовые статуи, выполненные в соответствии с нормами академической эстетики, часто эффектно вписанные в ниши из цветного мрамора, а также репрезентативные памятники в Стокгольме (памятники Густаву I Вазе и Густаву II Адольфу, оба — 1773). Среди шведских скульпторов этого времени особое место занимает Ю. Т. *Сергель*, известный в искусстве стран Северной Европы как один из основоположников западноевропейского классицизма. Его патетическое и взволнованное искусство ознаменовало утверждение классицизма на шведской почве. Ориентируясь на художественное наследие античной Греции и итальянского Возрождения, обращаясь к темам античной мифологии и национальной истории, Сергель создал строгий стиль декоративной и станковой пластики. Блестящий рисовальщик, Сергель оказал благотворное воздействие и на развитие шведской живописи.

В монументально-декоративной живописи и скульптуре рубежа 18—19 вв., тесно связанными с архитектурой, господствовал т. н. густавианский стиль, сложившийся под воздействием французского ампира и отвечавший запросам придворной аристократической культуры. В декоративном убранстве дворцовых интерьеров широко использовались элементы античного гротеска; исполненные гризайлью фигурные фризы и архитектурный декор имитировали рельеф, круглую скульптуру, ордерные мотивы (дворец Росендаль в парке на о-ве Юргорден в Стокгольме, 1823—27, архитектор Ф. П. Блум; отделка фойе Старой оперы в Стокгольме, 1786, архитектор Л. Ж. Депре).

Господствующим направлением в шведской живописи и скульптуре конца 18 — нач. 19 вв. стал академизм. Среди последователей Ю. Т. Сергеля выделяется фигура одного из его учеников Ю. Н. Бюстрёма (Y. N. Bystrom, 1783—1848), идеализированные портретные бюсты и статуи ко-

торого не выходят за рамки холодной риторики академического классицизма. К темам скандинавской мифологии обратился скульптор Б. Э. *Фогельберг*. Вдохновлённый эстетическими идеалами классицизма, воспитанный на образцах искусства Возрождения, он создал серию героизированных статуй скандинавских языческих богов, активно введя национальную тематику в обиход классицистического искусства.

В 1-й пол. 19 в. достигает расцвета монументальная и садово-парковая скульптура (памятники Карлу XIV Юхану, Биргеру Ярлю в Стокгольме, оба — 1854, скульптор Фогельберг; работы скульптора Ю. П. Мулина, J. P. Molin, 1814—73).

Ю. Г. Сандберг. «Густав Ваза обращается к далекарлийцам в Муре». 1836. Национальный музей. Стокгольм.

В изобразительном искусстве нач. 19 в. возрос интерес к историческому прошлому страны, её природе и быту. Заметные сдвиги в этом направлении были сделаны исторической живописью академического направления, черпавшей тематику из национальной истории (фресковый цикл из жизни Густава Вазы в Королевской часовне собора в Упсале, Ю. Г. Сандберг, J. G. Sandberg, 1782—1854). Навеянные воспоминаниями об Италии архитектурные ведуты и виды озера Меларен Г. В. Пальма (G. W. Palm, 1810—90), изысканные, артистичные акварели Э. Лундгрена (E. Lundgren, 1815—75), блестящие, близкие творчеству Ж. О. Д. Энгра (см. *Франция*) портреты У. Ю. *Сёдермарка* отражали переход искусства Ш. от классицизма к романтизму. В пейзаже крупнейшим представителем романтизма был К. Ю. *Фалькранц*, выбиравший эффектные мотивы с водопадами, бурными речными порогами. Следуя традициям меланхолических и философских пейзажей Я. ван Рёйсдала, Фалькранц изображал природу в изменчивом и подвижном состоянии, в момент столкновения её стихий — воздуха, земли и воды.

Интерес к национальной истории и фольклору способствовал развитию реалистических тенденций в историческом и бытовом жанрах. К народным сказаниям и песням обратился Н. Я. Бломмер (N. J. Blommer, 1816—53), патетические полотна на темы из национальной истории писали М. Э. Винге (M. E. Winge, 1825—96) и Ю. А. Мальмстрём (J. A. Malmström, 1829—1901), батальные композиции — К. Вальбум (C. Wahlbom, 1810—58). Народный быт, гл. обр. сельской Ш., с этнографической точностью и любовью к экзотическим деталям отражён в произведениях жанристов В. Валландера (W. Wallander, 1821—88) и К. Д. Форселля (Ch. D. Forsell, 1777—1852).

Пейзаж и бытовой жанр сер. 19 в. развивались в тесном взаимодействии с дюссельдорфской школой (см. *Германия*); именно здесь училось большинство шведских художников 1850—70-х гг. К достижениям дюссельдорфской школы близки пейзажи романтика М. *Ларсона*, писавшего величественные виды горной Ш., с её водопадами, речными порогами, бурным течением рек, а также более спокойные и поэтичные работы Р. *Берга*, А. Вальберга (A. Wahlberg, 1834—1906) и Г. Ф. Рюдберга (G. F. Rydberg, 1835—1933). Любовью к любопытному анекдоту, занимательному рассказу, курьёзной ситуации, к домашнему быту, интерьерам уютных комнат, заполненных утварью кухонь и крестьянских изб отмечены произведения жанристов Ф. Фагерлина (F. Fagerlin, 1825—1907), К. К. Солля (K. Ch. Zoll, 1818—60), Ю. Ф. *Хёкерта*.

К. К. Солль. «Девушка, расчёсывающая шерсть». 1856. Национальный музей. Стокгольм.

Г. фон Русен. «Эрик XIV». Фрагмент. 1871. Национальный музей. Стокгольм.

На рубеже 1860—70-х гг. наметилась переориентация шведской живописи, отход её ведущих представителей от традиций дюссельдорфской школы и обращение к опыту немецкого искусства 2-й пол. 19 в. Под не-

сомненным влиянием эстетических установок мюнхенской школы (см. *Германия*) развивались исторический и портретный жанры, в которых возрос интерес к сложнодраматической интерпретации исторических событий прошлого и психологической глубине раскрытия внутреннего мира модели. Крупным представителем этого направления в шведской живописи был Г. фон Русен (G. von Rosen, 1843—1923). Красочная фактурность его живописи, её экспрессивная выразительность стали следствием интереса фон Русена к блестящим колористам прошлого, и в первую очередь к Д. Веласкесу (см. *Испания*). В картинах, написанных на сюжеты из шведской истории 16 в., фон Русен обратился к традициям национального средневекового искусства. В тонких по колориту камерных и парадных портретах он передавал особенности внутреннего мира моделей, давая подчас острые, обличительные характеристики. Среди последователей мюнхенской школы был и Ю. Крунберг (J. Kronberg, 1850—1921). Создавая монументально-декоративные живописные циклы, он возрождал лучшие традиции этого вида искусства в плафонных композициях Королевского дворца, церкви Фридриха Адольфа и Драматического театра в Стокгольме. Исторические полотна Н. Форсберга (N. Forsberg, 1842—1934) и Г. Седерстрёма (G. Cederström, 1845—1933), выполненные в конце 70—80-х гг., подвели итог национально-романтическим исканиям в шведской культуре 19 в.

В пейзажной живописи 1870—80-х гг. возросло влияние барбизонской школы (см. *Франция*), последовательным приверженцем которой был Р. Нурстедт (R. Norstedt, 1843—1911). Небольшие, композиционно отточенные, внимательно проработанные в деталях, лирические по настроению пейзажи Сёдерманланда, родных мест Нурстедта, отражают влияния К. Коро, Т. Руссо и Ф. Милле (все — см. *Франция*). В два последних десятилетия 19 в. выдвинулась большая группа пейзажистов, увлечённых пленэрными исканиями французских живописцев (П. Седергрен, Р. Cedergren, 1823—96; А. Линдман, A. Lindman, 1848—1930; В. Бем, V. Behm, p. 1859; А. Бергстрём, A. Bergström, p. 1869).

А. Цорн. Портрет Э. Ренана. Офорт. Национальный музей. Стокгольм.

Рост демократических тенденций в шведской культуре конца 19 в. способствовал развитию реалистического искусства, обращённого к повседневным проявлениям противоречивой социальной жизни общества. Следует отметить, однако, что критический реализм не получил сколько-нибудь значительного развития на шведской почве. Поиски шведских художников этого времени были связаны гл. обр. с обновлением и демократизацией искусства.

Первым реальным шагом в этом направлении была организация выставки «Противников академической живописи» в Стокгольме (1885). Её инициаторы (Р. Берг, К. *Ларсон*, Б. *Лильефорс*, К. *Нурдстрём*, А. *Цорн*, Э. *Юсефсон*, Э. *Янсон* и др.) выступили против нормативности академического искусства и устаревших методов обучения, отдалявших молодых художников от злободневных проблем современности. Выставка вскрыла противоречия между салонным академизмом середины и 2-й пол. 19 в. и новым искусством, обращённым к реальной действительности, решавшим проблемы пленэра и передачи яркого солнечного освещения. Сплотившись вокруг выставки «Противников академической живописи», ставившей те же проблемы, что и движение передвижников в России (см. *РСФСР*), только менее остро и критически, демократическое крыло шведских художников объединилось в «*Художественный союз*» (1886), образованный в Гётеборге по инициативе Нурдстрёма.

Реализм рубежа 19—20 вв. достиг вершины в творчестве Цорна, Юсефсона, Ларсона и Лильефорса. Яркое дарование блестящего мастера акварели и офорта, незаурядного скульптора и виртуозного живописца А. Цорна раскрылось с наибольшей полнотой и размахом в произведениях, написанных на темы из народной жизни и национального фольклора («Танец в Иванову ночь», 1897, «Девушки в бане», 1906, оба — Национальный музей, Стокгольм), в пейзажах и портретах. Красочная палитра Цорна, построенная на звучных сочетаниях красного, зелёного и серебристо-серого цветов, экспрессивная, свободная манера письма были вызовом академическому консерватизму и выражали новые эстетические и художественные устремления его поколения. Непосредственность в передаче жизненных впечатлений, ставшая для Цорна высшим законом художественного видения, придаёт его картинам национальную самобытность, жизненную убедительность и остроту.

Крупной фигурой шведского искусства рубежа 19—20 вв., художником широкого творческого диапазона был К. Ларсон. Его изысканные, пронизанные воздухом и светом акварели, многочисленные рисунки, точно фиксирующие жизненные явления, тонкие пейзажи и психологические портреты передают колорит шведской жизни конца 19 в., утончённую атмосферу аристократических салонов и простой быт сельской усадьбы. В монументально-декоративной живописи Ларсон использовал гобеленный принцип настенных композиций, решённых как плоскостное и яркое декоративное панно (шесть фресок в вестибюле Национального музея в Стокгольме, 1896).

К. Ф. Хилль. «Дерево на берегу реки». 1877. Национальный музей. Стокгольм.

Достижения французской живописи 19 в., гл. обр. импрессионизма, своеобразно преломились в анималистических полотнах Б. Лильефорса, самого известного из шведских анималистов того времени, лирических пейзажах К. Ф. *Хилля* и портретах Р. Берга. Сложнее было творчество талантливого колориста Э. Юсефсона, чей короткий творческий путь начался с подражания и страстного увлечения искусством Э. Мане (см. *Франция*). Обратившись к опыту великих колористов прошлого — Тициана (см. *Италия*) и Рембрандта (см. *Нидерланды*), он писал виртуозные по манере портреты, картины на библейские и евангельские сюжеты («Давид и Саул», 1878, Национальный музей, Стокгольм), пытаясь постичь глубину и силу рембрандтовского колорита (портрет журналиста Г. Ренхольма, 1880, Национальный музей, Стокгольм). Позднее, сблизившись с английскими прерафаэлитами (см. *Великобритания*), Юсефсон создавал произведения, отмеченные чертами романтизма и философского символизма («Водяной эльф», 1884, Вальдемарсудде, Стокгольм). Шведское изобразительное искусство на рубеже 19—20 вв. представляло собой пёстрое смешение разных направлений и творческих манер. Рядом с мрачной символикой Юсефсона соседствовали добрый юмор и неисчерпаемая фантазия И. *Аросениуса*. Символизму были близки меланхолические по настроению картины О. Сагер-Нельсона (O. Sager-Nelson, 1868—96), красотой изысканного линейного ритма отличались полотна Н. Крёгера (N. Kreuger, 1858—1930).

Б. Лильефорс. «Кот и зяблик». 1885. Национальный музей. Стокгольм.

В конце 19 в. работала замечательная плеяда шведских пейзажистов. Западное побережье Ш. писал К. Нурдстрём, суровые виды северной Лапландии — Х. Ослунд (H. Osslund, 1866—1938), к камерным, лирическим мотивам сельской Ш. обратился *Принц Евгений*. К. В. *Вильхельмсон*, помимо поэтических видов Бохуслена, писал картины на темы тяжёлого мужественного труда шведских рыбаков.

О. Сагер-Нельсон. «Сводные братья». 1894. Национальный музей. Стокгольм.

Декоративно-прикладное искусство Ш. в 17—19 вв. развивалось под сильным влиянием французского, немецкого, итальянского и английского искусства. В 1646 венецианскими мастерами была основана Королевская фабрика стекла в Стокгольме, на которой началось постоянное производство несложных по формам (первоначально следовавших венецианским образцам) кубков, блюд, бутылей, фляг и т. п. С 1742 стеклянные изделия выпускала фабрика в Косте (Kosta, Смоланд).

В 1725 на фабрике в Рёрстранде (Rörstrand) близ Стокгольма было освоено изготовление белого фаянса, близкого по формам копенгагенскому, но с декором, сходным с изделиями из Руана (см. *Франция*)

и Делфта (см. *Нидерланды*). Копировались также рисунки китайских и немецких фарфоровых изделий. С конца 1740-х гг. выпускались столовые сервизы, блюда, высокие чайные подносы в духе французского рококо. Наиболее известные фарфоровые сервизы расписывались художником Й. Э. Реном (J. E. Rehn, 1717—93), который использовал композиционные мотивы французского фаянса — цветы или фрукты на синем или розовом фоне в центре и узоры из листьев по борту предмета, повторявшие его узорные края. В нач. 1770-х гг. появились изделия, подражавшие английскому каменному товару. Однако производство твёрдого фарфора было налажено на фабрике лишь в 1870-е гг.

Ведущей шведской фаянсовой фабрикой 18 в. стала фабрика, основанная в 1758 И. Л. Э. Эренрейхом (J. L. E. Ehrenreich, 1722—1803) в Мариеберге (Marieberg) на полуострове близ Стокгольма. В 1761—65 фабрика выпускала рокайльные изделия по рисункам известного серебряных дел мастера и керамиста К. Прехта (C. Precht, 1706—79), украшенные синими цветами и узорами в технике подглазурной росписи, а также т. н. мраморными узорами (обычно чёрными, реже — белыми и серыми с красными и жёлтыми). Со 2-й пол. 1760-х гг. здесь перешли к выпуску изделий мягкого фарфора простых и строгих классицистических форм. Производство твёрдого фарфора было налажено в 1777, однако уже в 1788 фабрика была закрыта. Изделия третьей значительной фаянсовой фабрики в Сёльвесборге (Sölvesborg, Блекинге), существовавшей непродолжительное время (1773—1800), сходны по типу с мариебергскими.

В 17 в.— нач. 18 в. шведские изделия из металла находились под немецким влиянием и обычно покрывались богатым чеканным орнаментом, редко — сканью. Просты и строги бытовые изделия из серебра (стаканы, шкатулки, подсвечники и т. д.), в которых стенки оставались гладкими или украшались скупым декором. В 1730-е гг. под сильным влиянием французского искусства появляются предметы в стиле рококо, проводником которого в Ш. стал К. Прехт, долгое время работавший в Париже, Аугсбурге и Нюрнберге. Рокайльные шведские изделия более просты по формам и умеренны по декору по сравнению с французскими и немецкими. В 1780-х гг. изделия в стиле рококо сменили строгие, простые и чистые формы классицизма.

В 17 в. по заказу королевы Хедвиги Элеоноры на мануфактуре в Карлберге (Karlberg) была вытканa серия гобеленов со сценами из мифа о Мелеагре (ныне утеряна). Шёлковые ткани изготовлялись на стокгольмской шёлковой мануфактуре, основанной в 1741 фламандскими ткачами. Й. Э. Реном, возглавлявшим эту мануфактуру, были оформлены многочисленные дворцовые интерьеры в стиле «Ваза-ренессанс» и лионских тканей 18 в. (см. *Франция*).

Из шведских мастеров мебели наиболее известны Й. Х. Фюрлох (J. H. Fürloh, ум. 1745) и его сын К. Фюрлох (C. Fürloh, или Fuhrlohg), который работал (1759—87) в основном за пределами Ш., гл. обр. в Англии, где прославился как мастер мебели с маркетри. Долгое время жил за границей и Г. Хаупт (G. Haupt, 1741—84), изготовлявший мебель в стиле классицизма. Высоким совершенством исполнения отличаются выполненный им письменный стол (бюро) Густава III (1770, ныне в Королевском дворце, Стокгольм) и кабинет для минералогической коллекции, подаренный Густавом III принцу Конде (1773—74, ныне в Музее Конде, Шантийи).

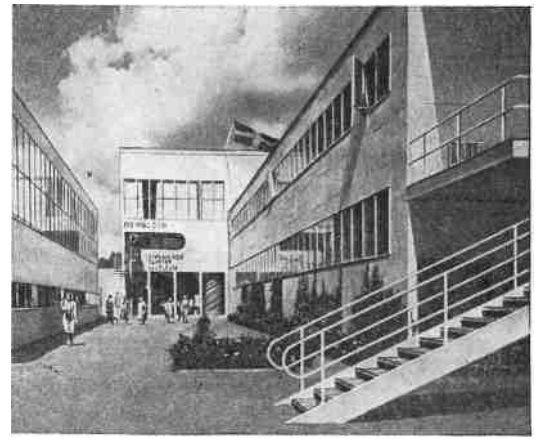
Декоративно-прикладное искусство Ш. 19 в. малозначительно и в основе своей эклектично. Интересны изделия фарфоровой фабрики в Густавсберге (Gustavsberg) близ Стокгольма, основанной в 1827. Наряду с предметами в стиле позднего классицизма фабрика выпускала статуэтки и бытовую посуду, покрытую цветными глазурями, а также каменный товар с глазурью «фламбе». В сер. 1890-х гг. получили распространение крупные вазы, украшенные рельефными цветами и листьями, статуэтки птиц и животных с подглазурной росписью (А. Валлендер, A. Wallender, 1862—1914; Г. Г. Веннеберг, G. G. Wenneberg, 1863—1914).

Г. Асплунд. Городская библиотека в Стокгольме. 1924—27.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО 20 в.

Реакцией на крайности национального романтизма в **архитектуре** рубежа 19—20 вв. стал аскетичный неоклассицизм 1920-х гг., лидером которого некоторое время был Э. Г. *Асплунд*. Программным произведением шведского неоклассицизма является здание Городской библиотеки в *Стокгольме* (1924—27), композиция которого основана на противопостав-

лении обнажённых геометрических объёмов — призмы и цилиндра. Кратковременный возврат к неоклассицизму уже на рубеже 1920—30-х гг. сменился рационалистической архитектурой, возникшей под влиянием идей Ш. Э. Ле Корбюзье (см. *Франция*) и «Баухауза» (см. *Германия*). Новое направление возглавили Асплунд и С. *Маркелиус*, построивший в Стокгольме собственный дом (1928, ныне не существует), в композиции которого использованы архитектурные идеи Ле Корбюзье, и квартал жилищного кооператива ХСБ (HSB, 1928). В 1930 Асплунд создал павильоны выставки прикладного искусства в Стокгольме, успех которой способствовал широкому признанию рационализма в Ш. и его поддержке социал-демократическим правительством, увидевшим в рационалистической архитектуре средство пропаганды социал-реформистских идей. Сильной стороной этого направления было комплексное формирование городской среды, с учётом санитарно-гигиенических проблем. Новые районы Стокгольма и других городов Ш. получили монотонную строчную застройку. Создавались «коллективные дома» с квартирами для небольших семей и комплексным коммунальным обслуживанием жильцов. Первый такой дом построил Маркелиус в 1935 в Стокгольме.



Г. Асплунд. Павильоны выставки прикладного искусства в Стокгольме. 1930.

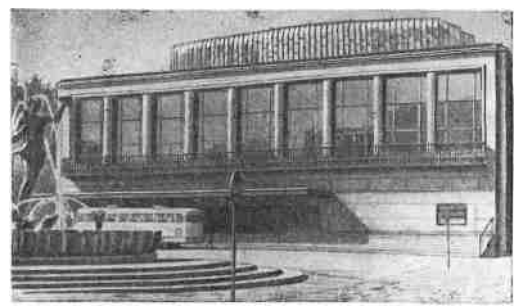
С. Маркелиус. «Коллективный дом» на Эриксбергсгатан в Стокгольме. 1935.

На основе исследования закономерностей акустики и видимости в больших зрительных залах шведские рационалисты создали новый тип театрально-концертных зданий, своеобразная выразительность которых строилась на контрасте прямоугольных и криволинейных форм (концертный зал в Хельсингборге, Helsingborg, Мальмёхус, 1931—33, архитектор Маркелиус; концертный зал в *Гётеборге*, 1931—35, архитектор Н. Э. Эриксон, N. E. Eriksson, p. 1899; Городской театр с трансформирующимся зрительным залом в *Мальмё*, 1936—43, архитекторы Д. Хельден, D. Helden, Э. Лаллерстедт, E. Lallerstedt, 1864—1955, С. *Леверениц*).

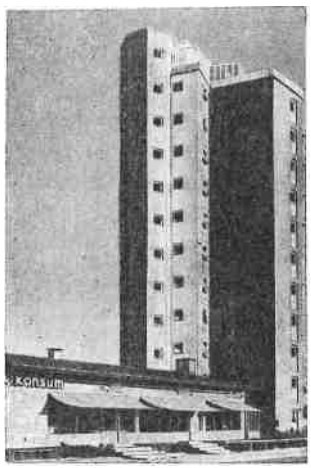
Большое внимание решению эстетических проблем уделял Асплунд, который достигал яркой выразительности построек, смело сочетая приёмы рационалистической архитектуры и неоклассицизма («Лесной крематорий», 1935—40, в Стокгольме; здание Городского суда, 1934—37, в Гётеборге). В постройках С. *Бакстрёма* и Л. Рейниуса (L. Reinius, p. 1907) подчёркнуты особенности, связанные с местными климатическими условиями, живописность композиции способствует органичной связи зданий с природным ландшафтом, в числе отделочных материалов широко используется дерево (комплекс домов с ком-

Д. Хельден, Э. Лаллерстедт, С. Леверениц. Городской театр в Мальмё. 1936—43.

Н. Э. Эриксон. Концертный зал в Гётеборге. 1931—35.



Г. Асплунд. Корпус Городского суда (справа) в Гётеборге. 1934—37.



С. Бакстрём, Л. Рейниус. Башенный дом в квартале Грёндаль в Стокгольме. 1943—52.

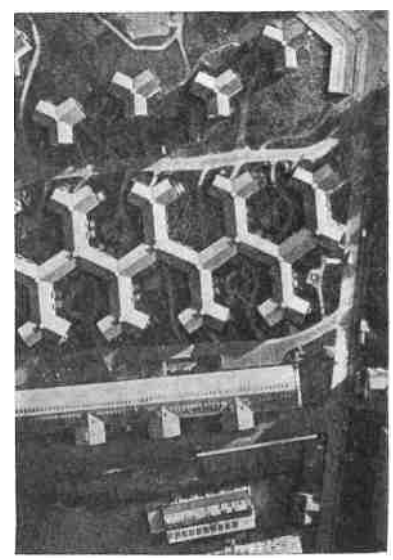
Э. и Т. Альсен. Центр пригородного района Орста в Стокгольме. 1943—54.

мунальным обслуживанием Эльфвинггорден в Стокгольме-1939—40).

Обращение к местным материалам (дереву, естественному камню и кирпичу) во время 2-й мировой войны 1939—45 привело к усилению национального своеобразия шведской архитектуры, в которой сложилось течение «нового эмпиризма», ориентированное на местные условия и традиции (особняк в Кевинге, Käving, близ Стокгольма, 1945, архитектор С. Маркелиус). К нему примкнули С. Маркелиус, С. Бакстрём и Л. Рейниус. При застройке скалистого участка Данвикскклиппан (1941—43, архитектор С. Бакстрём) в Стокгольме была впервые использована группа жилых домов башенного типа. Стремление к широкой постановке архитектурных и градостроительных задач, решение проблем формирования современной городской структуры и жилой среды были основными в творчестве архитекторов послевоенного времени.

Новые принципы шведского градостроительства легли в основу генерального плана Стокгольма, разработанного в 1944—52. Компактное ядро исторически сложившейся городской структуры развивалось путём создания полуавтономных районов, нанизанных на радиальные линии метро. Их группы, объединённые радиусом транспортных магистралей, формировали комплексные районы. Природные условия пригородной зоны Стокгольма определили естественную канву развития расчленённой городской структуры, в которой тонко учитывалась органическая связь природной и искусственной среды. Принципы планировочной организации и приёмы застройки комплексных районов были разработаны при строительстве их цепочки, протянувшейся вдоль западного радиуса Стокгольма. Их чёткая структура тесно связана с системой торгового и общественно-коммунального обслуживания населения. Создание нового облика полуавтономного пригородного района было принципиально новой задачей, выдвинутой шведским градостроительством. Приёмы его планировки и застройки были разработаны на примере Веллингбю (Vällingby, 1951—55, архитекторы С. Маркелиус, С. Бакстрём, Л. Рейниус и др.), входящего в группу пригородов, полукольцом охватывающих лесопарк Гримста в Стокгольме.

С. Бакстрём, Л. Рейниус. Квартал Грёндаль в Стокгольме. 1943—52. Аэрофотосъёмка.



Как реакция на монотонность строчной застройки жилых комплексов 1930-х гг. возникла свободная живописная планировка новых районов, застроенных, как Веллингбю, домами разного типа — от 1 до 15 этажей. Чётко выявленный центр, окружённый кольцом домов-башен, образует ясно читающийся ориентир в живописной среде жилого массива, органично сочетающегося с природным окружением. Столь же живописны комплексные районы Фарста (Farsta, центр — 1960—61, архитекторы С. Бакстрём, Л. Рейниус и др.) на юге Стокгольма и пригородный район Кортедала

(Kortedala, юго-западный квартал — 1958, архитекторы Я. Валлиндер, J. Wallinder, и др.) в Гётеборге.

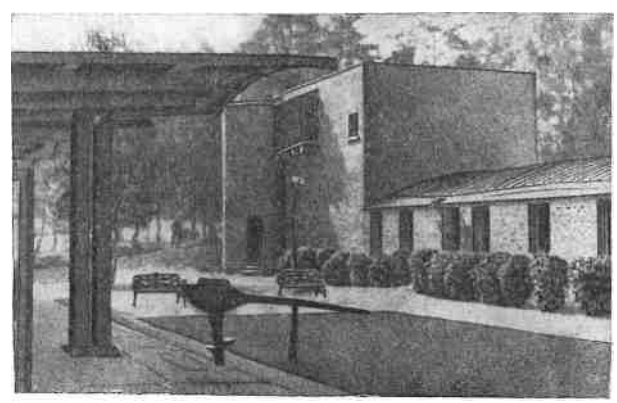
В 1960—70-е гг. живописность застройки сменяется простыми и чёткими приёмами её организации. Жилые здания образуют прямоугольные в плане группы, исчезают контрасты в их этажности; сокращается строительство домов башенного типа. Ядром комплексных районов служат общественно-торговые центры, объединяющие административные, культурно-массовые и торговые учреждения. В их архитектуре совершился переход от живописности центров Веллингбю и Фарста к жёсткой пространственной структуре центра пригородного района Шерхольмен (Skärholmen, 1960-е гг., центр — 1963—68, архитекторы Б. Линдрос, B. Lindros, и др.) в Стокгольме, архитектура которого отмечена влиянием брутализма.

С. Бакстрём, Л. Рейниус. Центр района Фарста в Стокгольме. 1960—61.

Самый крупный городской ансамбль современного Стокгольма был создан при реконструкции его старого делового центра — кварталов Нижнего Нурмальма. Пространственное ядро центра образовано оживлённой пешеходной торговой улицей, обрамлённой двухэтажными зданиями, служащими на одной из сторон улицы подиумом для пяти высотных административных корпусов-пластин. Пешеходные террасы над магазинами, соединяющие их мостики и лестницы являются не только дополнительными пешеходными коммуникациями, но и подчёркивают трёхмерность композиции. Схема крытого пассажа, разработанная ещё в сер. 19 в., получила новое решение в торговом центре Гётеборга, состоящем из двух пересекающихся под прямым углом крытых пешеходных улиц с искусственно регулируемым климатом.

Большую роль в формировании специфической архитектуры крайнего Севера Ш. сыграл архитектор Р. Эрскин (R. Erskine, р. 1914). Для города Кируна (Kiruna, Норботтен) и горнопромышленного посёлка Сваппавара (Svappavara, Норботтен, 1963—66) он спроектировал компактные, открытые солнцу, но хорошо защищённые от ветра жилые комплексы. Форма зданий следовала сложному рельефу гористой местности. Интересны созданные Эрскином проекты (осуществлены частично) крытых общественных центров, сочетающих протяжённые административные здания и обогреваемые улицы. «Органическая архитектура» и брутализм не получили широкого распространения в современной шведской архитектуре. Тенденции к экспрессивной выразительности, а подчас и к преувеличенной монументальности прослеживаются при строительстве жилых комплексов (пригородный район Тебю, Täby, 1955—61, архитектор С. Линдстрём, S. Lindström, в Стокгольме) и ансамблей общественного назначения (научный центр «Веннер-Грен», 1959—61, архитекторы С. Линдстрём, А. Бюден, A. Bydén, в Стокгольме). Влияние брутализма отражают отдельные постройки 1960—70-х гг. (телевизионная башня, 1964—67, архитекторы Х. Боргстрём, H. Borgström, Б. Линдрос, и церковь Маркусчюрка в районе Бьёркхаген, 1960, архитектор С. Леверенц, обе — в Стокгольме).

С. Леверенц. Церковь Маркусчюрка в районе Бьёркхаген в Стокгольме. 1960.



Шведская архитектура 1970-х гг. отмечена тяготением к простоте и ясности пространственных решений, в ней смело ставятся проблемы функциональной универсальности зданий. Последнее определило композицию культурного центра в Стокгольме — временной резиденции шведского риксдага (1966—73). Универсальность функционального использования здания обеспечивается как сочетанием т. н. открытого плана и мобильности разграничения пространства, так и нейтральностью архитектурной формы, образующей лишь фон для жизни, протекающей в здании.

К. Исаксон. «Воскрешение Лазаря». 1920—21. Национальный музей. Стокгольм.

Шведское **изобразительное искусство** первого десятилетия 20 в. развивалось в тесном взаимодействии с основными стилистическими тенденциями европейской художественной культуры. На смену стилизаторству, мистическому символизму «стиля модерн» и национальному романтизму 1890—1900-х гг. пришло увлечение постимпрессионизмом, экспрессионизмом и ранним кубизмом. Страстным поклонником творчества П. Сезанна и П. Гогена (оба — см. *Франция*) был И. *Агели*. Его небольшим картинам свойственны яркая декоративность, тонкое понимание поэзии родного пейзажа, лирическое восприятие красот о-ва Готланд и видов старого Стокгольма. К истокам импрессионизма обратился К. Исаксон (K. Isakson, 1878—1922), сдержанная серебристо-серая цветовая гамма картин которого восходит к Э. Мане (см. *Франция*). Монументальные экспрессивные ландшафты писателя и художника Ю. А. Стриндберга (J. A. Strindberg, 1849—1912) продолжали традиции философского национального пейзажа.

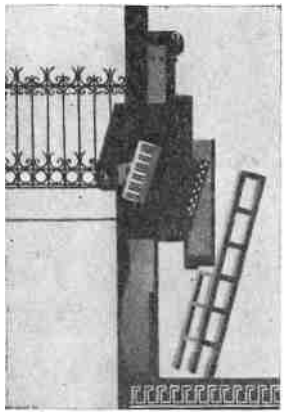
Лидером молодых художников, последователей А. Матисса (см. *Франция*), был И. *Грюневальд*, декоративное дарование которого раскрылось в солнечных пейзажах, монументальных циклах и красочных декорациях к театральным постановкам.

Шведский модернизм впервые заявил о себе на программной выставке 1909 («1909 års män»), имевшей шумный успех в *Стокгольме* и положившей начало творческому объединению «*Группа молодых 1909*» (распалось в 1911). В него вошли последователи П. Сезанна и фовисты (И. Грюневальд, Н. фон Дардель, N. von Dardel, 1888—1943; Э. Юлин, E. Jolin, p. 1890; Л. Энгстрём, L. Engström, 1888—1927, и др.). Фовизм и кубизм нашли многочисленных поклонников в Ш. Европейскую известность получили В. Эггелинг (V. Eggeling, 1880—1925); инициатор пуризма в Ш., друг и ученик Ф. Леже (см. *Франция*) О. Г. Карлсунд (O. G. Carlsund, 1897—1948), а также старейшая художница страны Сири Деркерт (Siri Derkert, 1888—1973). Полные динамики картины современного «машинного» города, отмеченные чертами кубизма и футуризма, писал ученик Ф. Леже Й. Адриан-Нильсон (J. Adrian-Nilsson, 1884—1965), известный под псевдонимом ГАН (GAN). Теоретиком и пропагандистом кубизма был Г. Паули (G. Pauli, 1855—1935). Он руководил изданием журнала «Фламман» («Flamman», 1917—21), вокруг которого объединились шведские художники-кубисты (О. Шёльд, O. Sköld, p. 1894; К. Юнгстедт, K. Jungstedt, p. 1894, и др.). На фоне увлечения новейшими направлениями европейского искусства нач. 20 в. в Ш. формируется течение так называемых интимистов, объединившее гл. обр. художников-пейзажистов. Пейзажи интимистов

Л. Энгстрём. «Обнажённая с грушами и розой». 1913. Галерея Вальдемарсудде. Стокгольм.

Г. Норман. «Тени от облаков». 1899—1902. Национальный музей. Стокгольм.

Ю. А. Стриндберг. «Город». 1900—07. Национальный музей. Стокгольм.



О. Г. Карлсунд. «Музыкант с гармоникой». Гуашь. 1926.

Х. Ослунд. «Горное озеро». 1920. Собрание Коге. Стокгольм.

Т. Пальм. Автопортрет. 1925—26. Национальный музей. Стокгольм.

отличались простотой и безыскусностью, в них воспевались гармония и естественность жизни на лоне природы. Под влиянием постимпрессионизма красочно-декоративные полотна писали Т. Пальм (T. Palm, 1885—1934) и В. Аксельсон (V. Axelson, 1883—1954), лаконичные по цвету пейзажи создавал Х. Ослунд. Традиции национального лирического пейзажа развивали Х. Сур (H. Zuhr, p. 1895) и К. Чюльберг (C. Kylberg, 1878—1952).

Почти одновременно с интимистами работала группа художников, получивших название наивистов. Наиболее полно эстетические идеи шведского наивизма, опиравшегося на литературные, фольклорные и национальные зрелищные традиции, выразились в творчестве Х. Линквиста (H. Linnqvist, p. 1891) и Э. Хальстрёма (E. Hallström, 1893—1946), который писал серебристо-серые, как бы дымчатые пейзажи Норрланда, области Северной Ш., богатой водопадами и горными реками. Похожие на детские рисунки сказочные пейзажи, затейливые жанровые сценки, трансформирующие реальный мир в мир наивного детского воображения, условные портреты, полные затаённого смысла интерьеры создавали Ю. Э. Ольсон (J. E. Olsson, 1865—1944) и А. Роос (A. Roos, p. 1895). От литературности ранних примитивистов С. *Эриксон* обратился к брутальной трактовке жанровых мотивов. Его сочная, красочная живопись воссоздаёт мир народной жизни, простую, земную чувственность и проповедует естественное счастье сроднившегося с природой человека.

К живописному примитивизму близко творчество скульптора, одарённого самоучки А. Петерсона (A. Petersson, 1868—1925), прозванного по месту рождения Дёдерхультарн (Döderhultarn). Он вырезал из дерева и раскрашивал небольшие жанровые композиции, статуэтки стариков и старух, подчас комичные, а порой и грубо гротескные.

Экспрессионизм не получил сколько-нибудь последовательного развития в шведском изобразительном искусстве. Его отличительной чертой на шведской почве, особенно в 1930-е гг., была ярко выраженная социальная окраска. Представителем социально-демократического крыла шведского экспрессионизма был А. Амелин (A. Amelin, 1902—75). Он обратился к темам борьбы и тру-

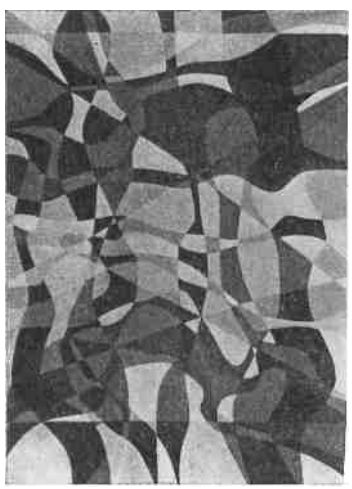
Х. Линквист. «Русская красавица». 1919. Собрание Н. Квист. Стокгольм.

В. Нильсон. Портрет ребёнка. 1927. Собрание О. Нильсон. Карлстад.

Н. фон Дардель. «Вилла Балестрино». Акварель. 1923. Собрание И. Эквалл. Стокгольм.

да рабочего класса, первым в шведском искусстве затронул темы антифашистской борьбы, издавал журнал «Менсклигет» («Mänsklighet», основан в 1934), направленный против различных форм проявления фашизма, возглавлял общество «Искусство для народа». Экспрессивная выразительность живописных и графических произведений Веры Нильсон (Vera Nilsson, p. 1888) и Сири Деркерт была во многом обязана остросоциальному искусству немецкой художницы К. Кольвиц (см. *Германия*). В 30-е гг. наиболее активными в культурной жизни Ш. были художники Гётеборга, которые объединились в группу «*Колористы*» (Т. Бьюрстрём, T. Bjurström, p. 1886; Р. Сандберг, R. Sandberg, p. 1902; И. Иварсон, J. Ivarson, 1900—39; Н. Нильсон, N. Nilsson, 1901—49). Первые произведения шведского абстракционизма, созданные под влиянием работ К. С. Малевича и В. В. Кандинского (оба — см. *РСФСР*), появились ещё в сер. 1920-х гг. (В. Эггелинг, О. Г. Карлсунд). К абстракционизму примкнул и Й. Адриан-Нильсон, прошедший через увлечение экспрессионизмом и футуризмом. Новая волна абстракционизма захлестнула шведское искусство уже в сер. 1940-х гг. и была связана с движением т. н. имажинистов — группы художников, объединившихся вокруг М. В. Сванберга (M. W. Svanberg, p. 1912), с центром сначала в *Лунде*, затем в *Мальмё*. Сванберг писал декоративные фантазии, носившие характер странных эротических галлюцинаций. В духе абстрактного экспрессионизма работал К. О. Хультен (C. O. Hultén, p. 1916), орнаментально-декоративные полотна создавал А. Эстерлин (A. Österlin, p. 1926). Активным пропагандистом новых идей, основателем т. н. валандской школы в Гётеборге был Э. Немеш (E. Nemes, p. 1909). Богатое декоративными и ритмическими находками искусство Немеша и его учеников (Э. Бранд, E. Brand, p. 1922; С. Э. Юхансон, S. E. Johansson, p. 1925) носило, однако, эклектичный и подражательный характер. Обращённое к традициям старого, а также нового европейского искусства (Дж. Де Кирико, см. *Италия*; П. Мондриан, см. *Нидерланды*; П. Клее, см. *Швейцария*; Х. Миро, см. *Испания*), оно вместе с тем сочетает черты абстрактного искусства с символической фантастикой образов, близкой сюрреализму, и иногда отличается оригинальностью художественных решений. Ответвлением абстракционизма конца 1940-х — нач. 1950-х гг. было т. н. конкретное искусство. Его первая выставка открылась в Стокгольме в 1947 и объединила художников, эстетическая позиция которых мало чем отличалась от абстракционизма (Л. Роде, L. Rodhe, p. 1916; П. Улофсон, P. Olofsson, p. 1921; скульптор А. Юнес, A. Jones, p. 1914; К. А. Персон, K. A. Pehrson, p. 1921; О. Бонье, O. Bonniér, p. 1925).

К. А. Персон. «Зима». 1954.



Развивая тенденции, заложенные в позднем кубизме и творчестве К. С. Малевича и П. Мондриана, представители конкретного искусства конструировали мир, подчинённый строгой логике геометрических форм.

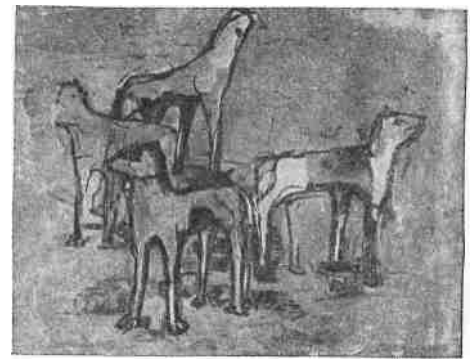
Шведский сюрреализм заявил о себе в 1929, когда выступила т. н. *Хальмстадская группа* во главе с Э. Ольсоном (E. Olson, p. 1901). Под влиянием С. Дали (см. *США*), И. Тангуи (см. *Франция*) и Р. Магрита (см. *Бельгия*) Э. Ольсон создаёт полотна, полные отчаяния и

А. Петерсон. «Похороны». Раскрашенное дерево. Национальный музей. Стокгольм.

Э. Ольсон. «День сквозь ночь». 1935. Национальный музей. Стокгольм.

пессимизма; страшные видения конца мира, вселенского хаоса и распада, пустынные ландшафты покинутых людьми городов пишет С. Юнсон (S. Jonson, p. 1902); сумрачные картины разложения и гибели современной цивилизации волнуют воображение Э. Турена (E. Thorén, p. 1901). В Хальмстадскую группу входили также С. Мёрнер (S. Mörner, p. 1896), А. Ольсон (A. Olson, p. 1899) и В. Лорентсон (W. Lorentzon, p. 1899).

Новая волна экспрессионизма, часто сплетённого в неразрывное целое с абстракционизмом и сюрреализмом, захлестнула шведское изобразительное искусство в конце 1940-х — нач. 1950-х гг. Лидером нового движения стал одарённый колорист, работающий подвижным, нервным мазком, Т. Ренквист (T. Renqvist, p. 1924). Чертами абстрактного экспрессионизма отмечены произведения Г. Ларсона (G. Larsson, p. 1925) и А. Юхансона (A. Johansson, p. 1926). В 1950-е гг. в абстрактных формах работали О. Бертлинг (O. Baertling, p. 1911), П. У. Ультведт (P. O. Ultvedt, p. 1927) и К. Ф. Реутерсверд (K. F. Reuterswärd, p. 1934).



С. Хальстрём. «Бездомные собаки». 1958. Музей современного искусства. Стокгольм.

А. Фрийс. «Свобода выбора». Карандаш. 1970-е гг.

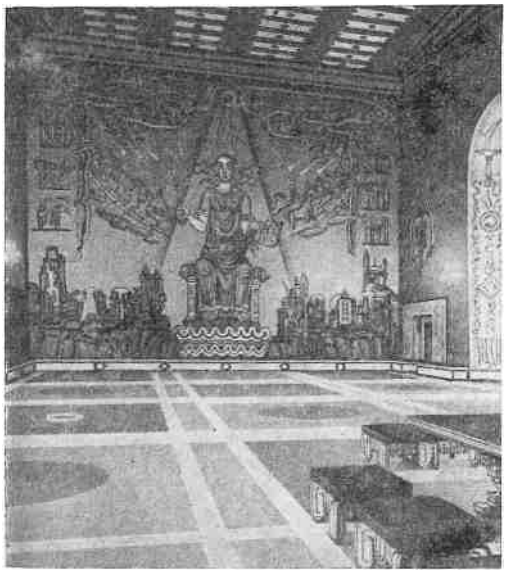
Наряду с авангардизмом середины и 2-й пол. 20 в. в шведском изобразительном искусстве развивалось реалистическое направление, лучшие достижения которого были основаны на глубоком понимании и органическом продолжении демократических традиций национальной школы конца 19 в., а также отчасти на возрождении примитивизма 1910—20-х гг. Лирическое искусство А. Фогстедта (A. Fougstedt, 1888—1949) проникнуто любовью к жизни простого горожанина; мягкой поэтичностью и лёгкой грустью овеяны интерьеры залитых солнцем комнат в картинах А. Фриделля (A. Fridell, 1894—1935). Сценки городского быта, пейзажи бедных окраин, непритязательные портреты, близкие по стилю к примитиву, писали О. Шёльд и Э. Юхансон-Тор (E. Johanson-Thor, p. 1889), простые и лаконичные натюрморты — С. Лундберг (S. Lundberg, 1900—30).

Реалистические традиции национальной пейзажной школы развивались в сдержанных по цвету и строгих по композиции пейзажах К. Ульбергера (K. Ullberger, p. 1919); богатством и звучной красочностью палитры отличались полотна У. Вальмана (U. Vallman, p. 1913) и литографии Х. Эквалля (H. Ekvall, p. 1918).

Э. Свенсон. «Пролетарий». 1970-е гг.

Публицистическая остросоциальная тема, так страстно прозвучавшая в произведениях А. Амелина, была подхвачена шведскими художниками в конце 1950—60-х гг. (Э. Свенсон, E. Svensson, p. 1922; А. Фрийс, A. Friis, p. 1931, и др.). Прогрессивное крыло современных шведских мастеров в своём искусстве обратилось к традициям реалистического искусства Ш. (A. Ахола-Вало, A. Ahola-Valo, p. 1900; С. Юнгберг, S. Jongberg, p. 1913; Л. А. Норман, L. A. Norrman, p. 1915; С. Эрен, S. Ehren, p. 1927; О. Билльгрен, O. Billgren, p. 1940; П. Тильберг, P. Tillberg, p. 1946; С. Хальстрём, S. Hallström, p. 1914; Л. Хиллерсберг, L. Hillersberg, p. 1937; Й. Хофстрём, J. Håfström, p. 1937).

Интенсивному развитию монументально-декоративного искусства нач. 20 в. способствовали конкурсы на оформление общественных и административных зданий, которые регулярно проводились в шведской столице. Так, в 1912 и в 1913 был объявлен конкурс на украшение здания Городского суда в Стокгольме. В нём принимали



Э. Форсет. Мозаика «Золотого зала» ратуши в Стокгольме. 1921—23.

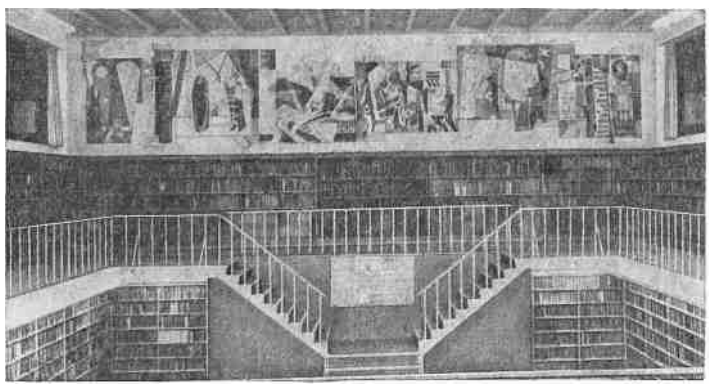
участие И. Грюневальд, Сигрид Эрен (S. Hjerten, 1885—1948), Г. Паули, К. В. Вильхельмсон. Заметным событием в художественной жизни Ш., имевшим большой общественный резонанс, был конкурс на оформление фасадов, интерьера и дворов новой столичной ратуши (1911—1923), в котором участвовали крупнейшие мастера шведского изобразительного искусства того времени. Декоративное и аллегорическое украшение ратуши включало не только идею прославления исторического прошлого страны (мозаичные панно «Золотого зала» работы Э. Форсета, E. Forseth, p. 1892), но и воплощало в художественных образах путь развития её национальной культуры (живопись *Принца Евгения* и А. Тёрнемана, A. Törneman, 1880—1925; скульптура К. Ю. *Эльда* и К. *Эриксона*).

В 1920—30-е гг. в монументальном искусстве возрождаются традиции национального романтизма, особенно в творчестве Х. Линквиста (гобелен «Шведские моряки в заграничном порту», 1928—31, Публичная библиотека, Стокгольм) и С. *Эриксона* (гобелен «Мелодия на рыночной площади», 1937—39, Концертный зал, Гётеборг).

С конца 1940-х гг. в искусстве многих шведских художников на первое место выступают проблемы формы и, главное, поиски синтеза изобразительного решения и архитектуры (оформление школы в Энгбю, Ängby, 1948—1953, и почты в Эстерзунде, Östersund, Емтланд, 1948—52, оба — Л. Роде). Стремление к использованию достижений различных направлений современного европейского искусства и национальных традиций отличает росписи здания Шведской национальной радиовещательной корпорации (1951; К. О. Хультен, C. O. Hultén, p. 1916, М. В. Сванберг, M. W. Svanberg, p. 1912, А. Эстерлин, A. Österlin, p. 1926) в Мальмё, а также Городской библиотеки (1953) и Городского театра (1954) в Хальмстаде (Halmstad, Халланд, А. Ольсон, В. Лорентсон и др.).

В начале 1960-х гг. в монументальной живописи Ш. наблюдается реакция на засилие абстрактных форм. Возросло стремление к экспрессивной выразительности цвета и пластической формы, настойчивей стало обращение к национальной традиции, подчас — к народной росписи и резьбе по дереву («Летний день у воды», роспись отеля «Континенталь» в Стокгольме, 1961—62, Р. Янсон, R. Jansson; оформление Народного дома в районе Фарста в Стокгольме, 1966, Т. Ренквист). Многие крупные мастера шведского изобразительного искусства принимали участие в оформлении фойе столичного метрополитена (станции «Т—Централь», 1957—58, и «Остермальмсторг», 1965, обе — С. Деркерт и др.). Шведские художники конца 60-х гг. добиваются выразительности и единства в художественном решении интерьера. Замысел художника не только преображает стены помещения, украшенные гобеленами, панно, росписью или мозаикой, но и формирует интерь-

С. Юнсон, С. Мёрнер, В. Лорентсон, А. Ольсон, Э. Ольсон, Э. Турен. Роспись в Городской библиотеке в Хальмстаде. 1953.



С. Деркерт, А. Эстерлин. Оформление станции метро «Т — Централь» в Стокгольме. 1957—58

К. Миллес. «Человек и Пегас». Бронза. 1949. «Миллесгорден». Стокгольм.

ер, учитывая созданную специально для этой цели мебель, осветительную арматуру и пр. (театр-лекторий в Лунде, 1971, И. Випп, J. Wipp).

Шведская скульптура 20 в. отличается бóльшей по сравнению с живописью и графикой самобытностью. Крупнейшим её представителем был К. *Миллес*, впервые в Ш. поставивший проблемы связи монументальной и декоративной скульптуры с ансамблем современного города. Около 1920-х гг. он создал свои первые фонтаны, в которых проявились его неистощимая фантазия, тонкое и безупречное чувство пространственных отношений, умение выявить ритмические эффекты и найти оригинальные очертания силуэта скульптурной группы. Миллес обращался к образам античной мифологии («Похищение Европы», 1926; «Посейдон», 1930; «Человек и Пегас», 1949), активно вводил в свои произведения элементы сказки и национального фольклора, достигал неожиданных декоративных эффектов в распределении и характере водяных струй. Его фонтаны и монументальная скульптура органично вписались в ансамбли площадей Стокгольма и Гётеборга, поставленная в зелени «Миллесгордена» в Стокгольме декоративная пластика организует пространство парка, определяет его образное и эмоциональное решение.

В поисках лаконичных монументальных форм шведские скульпторы обратились к средневековому наследию, греческой архаике, национальным традициям деревянной и каменной резьбы. Так, элементы готики использовал в бронзовых рельефах дверей Государственного исторического музея в Стокгольме Б. Марклунд (B. Marklund, p. 1907). Образцам готландской романской пластики подражал Э. Эрстрём (E. Öhrström, p. 1906), создавая многофигурные монументальные композиции из чёрного и красного гранита с характерной разномасштабностью приземистых фигур, их алогичной группировкой.

Э. Грате. «Лежащая женщина». Гипс. 1943.

Более традиционными, обладающими художественным своеобразием и острой выразительностью, были произведения К. Эриксона и С. Блумберга (S. Blomberg, p. 1901), скульптурные портреты К. Эльда, памятники и станковая пластика И. Юнсона (I. Johnsson, 1885—1970) и Г. Хеннинга (G. Henning, 1880—1961), который много работал в Дании. К традициям народной деревянной пластики обратился талантливый скульптор Б. Юрт (B. Hjorth, 1894—1968), автор жанровых композиций из раскрашенного дерева, отдельных фигурок комических персонажей народных легенд, рельефов и памятников. Смелым экспериментатором в области формы был Э. Грате (E. Grate, p. 1896). Его фантастические композиции на фольклорные темы, выполненные в необычно высоком рельефе («Лесной тролль», 1920-е гг., «Сад роз», частное собр., Стокгольм), отличаются мощной пластичностью форм, характерной выразительностью орнаментального мотива. В рельефах для частного дома в Париже (1929—30) Грате вдохновлялся поэтическим миром сказочных видений «Эдды». Он воспринял условный

Б. Марклунд. Бронзовые двери Государственного исторического музея в Стокгольме. 1939—52. Фрагмент.

С. Блумберг. «Борющиеся мальчики». Бронза. 1933. Национальный музей. Стокгольм.

Т. Ренквист. «Молитва». Дерево. 1968.

язык древней наскальной живописи Ш., его рельефы утратили пластическую определённость, а их усложнённая орнаментальная форма уподобилась восточной арабеске. В конце 1940-х гг. Грате отошёл от фигуративного искусства, примкнув к сюрреализму и абстракционизму.

Для шведской пластики 1950—70-х гг. характерны смелое экспериментирование в области формы, поиски новых оригинальных образных и декоративных решений (П. Перневи, P. Pernevi, p. 1917; Т. Ренквист; А. Юнес, A. Junes, p. 1914; П. У. Ультведт; М. Хольмгрен, M. Holmgren, 1921—69).

Стиль «модерн», появившийся на рубеже 19—20 вв., не получил широкого распространения в шведском **декоративно-прикладном искусстве,** а его характерные извилистые текучие формы трактовались в Ш. более упрощённо и строго, чем в других западноевропейских странах. Уже в 1900-е гг. делались попытки реорганизовать производство художественных изделий на современной промышленной основе. В 1910 по образцу Немецкого Веркбунда (см. *Германия*) был создан Шведский Веркбунд, практическая и пропагандистская деятельность которого способствовала выработке новых форм архитектуры и бытовых предметов.

М. Хольмгрен. «Уличный акробат с собачкой», Бронза, гранит. 1968. Лунд.

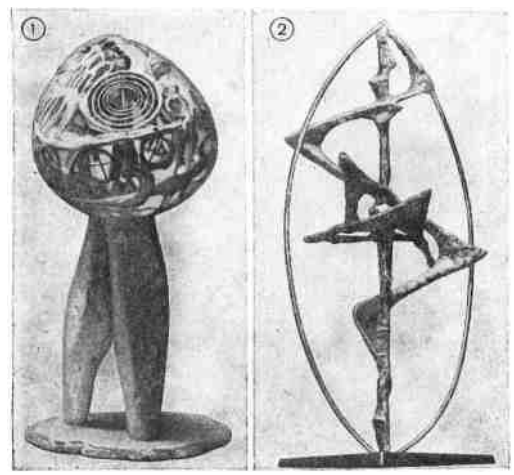
Главные достижения шведского дизайна — художественное конструирование мебели и предметов домашнего обихода. При этом особое внимание обращается на выявление пластических качеств самого материала — дерева, керамической глины, стекла, металла, а в последние десятилетия и новых синтетических материалов (армированная пластмасса и т. п.).

В 1930-е гг. гнутое дерево для производства лёгкой и элегантной массовой мебели применил ведущий шведский дизайнер К. Б. Матсон (K. B. Mathsson, p. 1907). В 1940-е гг. в Ш. и Дании впервые изготовили сборную мебель из отдельных деталей, которые продавались в упаковке и затем скреплялись болтами. В 1940-е гг. на фабрике в Густавсберге В. Кеге (W. Käge, p. 1899) было налажено производство фарфоровых изделий со строгими конструктивными формами, продолженное С. Линдбергом (S. Lindberg, p. 1916), Б. Фрибергом (B. Friberg) и др.

Больших успехов достигло производство художественного стекла, мастера которого работали в основном

Б. Юрт. «Взятие Христа под стражу». Рельеф. Дерево. 1940. Собрание С. Линдеберга.

Скульптура 20 в. 1. П. Перневи. «Гонщик». Гипс. 2. А. Юнес. «Центрифуга». Собрание А. Лифнера.



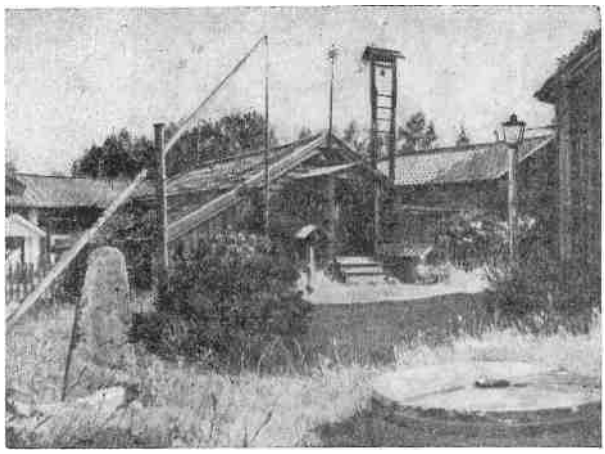
Декоративно - прикладное искусство 18—20 вв. 1. Р. Виткопф. Бокал с филигранью. 1700. 2. П. Бернего. Блюдо. 1707. 3. Ю. Шенк. Миска для каши. 4. А. Стафхелль. Супница. 1776. Королевская палата по охране государственных коллекций при дворах. Стокгольм. 5. Я. Энгман. Бокал. Национальный музей. Стокгольм. 6. Г. Чуннинг. Подсвечник. Собственность автора. (№№ 1—6— серебро. №№ 1—3—Общество короля Густава V, Стокгольм.)

на Оррефорской (Orrefors) фабрике стекла и в Косте. В 1930—40-е гг. на Оррефорской фабрике под руководством ученика А. Матисса (см. *Франция*) В. Линдстранда (V. Lindstrand) выпускались декоративные вазы, ясные по очертаниям, округлые по формам, иногда из пузырчатого или окрашенного стекла, с глубоко гравированным простым рисунком. На фабрике в Сандвике (Sandvik) изготовлялось бытовое стекло, обычно простых форм, окрашенное в тёмно-зелёные и коричневые тона. После 1945 ведущий художник стекла Оррефорской фабрики С. Пальмквист (S. Palmquist, р. 1906) создал два новых своеобразных типа стекла — «краковское» и «равеннское» — толстые, тяжёлые изделия с цветным абстрактным узором. На фабрике в Косте по проектам мастеров декоративно-прикладного искусства и дизайнеров Э. Берга (E. Bergh, р. 1881), Э. Дальскога (E. Dahlskog, р. 1894), Э. Оллерса (E. Ollers, р. 1888) изготовляются одни из лучших в Ш. стеклянные столовые наборы.

Высоким художественным качеством отличаются шведские изделия из металла, среди которых выделяются пуристически строгие работы В. Нильсона (W. Nilsson, 1897—1974), сдержанно-простые изделия Э. Флеминга (E. Fleming, 1894—1954), С. А. Гильгрена (S. A. Gillgren, р. 1913) и др.

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

Архитектура. Крестьянское срубное жилище подразделялось на три типа: «скольмустуга» — одноэтажный деревянный дом из двух комнат с сенями; «рамлуфтстуга» — дом, состоящий из двух половин: одноэтажной, с большой парадной комнатой с очагом, и двухэтажной, имеющей наружную лестницу и открытую галерею на втором этаже; «мурастуга» — одноэтажный дом с входом в



Старый крестьянский двор. Даларна.

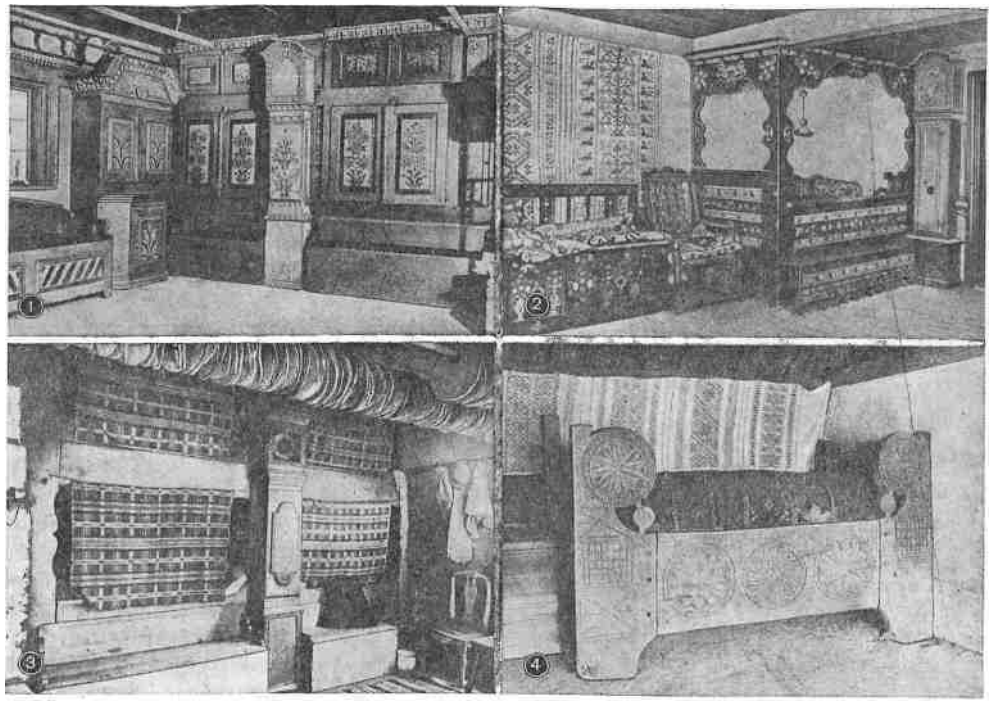
примыкающие к большой комнате малые помещения. Все три типа крестьянского дома использовались и в застройке городов, причём варьировались не столько планировочные схемы, сколько размеры построек. В Южной Ш. жилой дом и хозяйственные постройки группировались вокруг открытого двора. Их тип и характер были близки крестьянским усадьбам Норвегии и Дании. Наряду со срубной применялась фахверковая конструкция с брусчатым каркасом, заполненным землёй и известью. В старинных крестьянских дворах ставились двухэтажная клеть и хозяйственный амбар на столбах. Столбы, на которых держался амбар, и угловые столбы клети украшались резьбой. Вдоль второго этажа клети, на который вела внутренняя лестница, нередко вырезанная из цельного дерева, шла резная галерея. Деревенские и хуторские постройки, окружающие мощёный двор, чаще всего были деревянными или каркасного типа, с глиняной штукатуркой. Побелённые стены и черепичные крыши домов красиво выделялись на фоне ландшафта. Национальным своеобразием отличается архитектура старинных крестьянских домов, сохранившихся в области Даларна в Центральной Ш.

Современной сельской архитектуре Ш. свойственны утилитарная простота и монументальность, органическая связь с окружающим ландшафтом. В строительстве используются дерево, кирпич, дикий камень, гранит, из современных материалов — железобетон, керамика и пр. Жилые дома окрашиваются в яркие цвета по контрасту с белыми наличниками окон.

В жилом помещении старинного крестьянского дома напротив очага ставили массивный стол с резными ножками, вдоль стен выставлялись скамьи. Бытовали различного типа деревянные кровати: приделанные к стене, с высокими резными бортами; встроенные в стену наподобие алькова и закрытые занавесями; кровати-шкафы, закрывающиеся дверцами; двойные кровати и пр. Меблировку жилой комнаты дополняли стулья с плетёными соломенными сиденьями. Около стола стояло украшенное резьбой или росписью почётное кресло хозяина дома, а рядом у стены красивый шкаф для хранения его вещей. На полу или на скамье стояли высокие часы в расписном деревянном футляре. Интерьер парадной комнаты дополняли натюрморты или пейзажи. Одеяла, пологи над кроватями, скатерти на столах, полотенца и другие вещи в доме обычно были затканы богатыми узорами. Вдоль фасадной стены дома на парадных полках расставлялась лучшая посуда. Посудные полки, а также шкафы и комоды, украшенные резьбой или яркой росписью, свидетельствовали о благополучии и преуспеянии хозяина дома.

Древнейшие памятники народного **декоративно-прикладного искусства** Ш. относятся к эпохе бронзы. Это — утварь, оружие, рукоятки мечей, ножны, украшения, пуговицы, брошки, пряжки, покрытые стилизованным зооморфным орнаментом. Некоторые из древнейших украшений, например брошки, были распространены в Ш. ещё в 19 в. В средние века из домашнего произ-

Клеть и амбар. Даларна (слева). Клеть. Вестманланд (в центре). Дом бургомистра в Висбю. 16 в., перестроен в 1652 (справа).

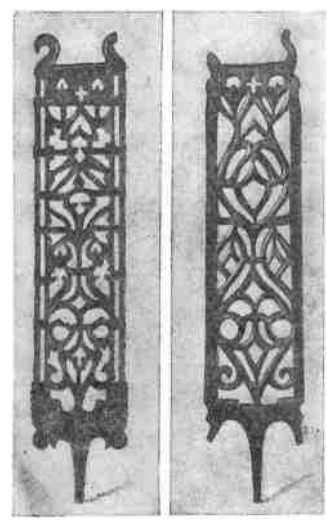


1—2. Интерьеры крестьянского дома. 3. Двухъярусные кровати в крестьянском доме. 4. Резная деревянная детская кровать.

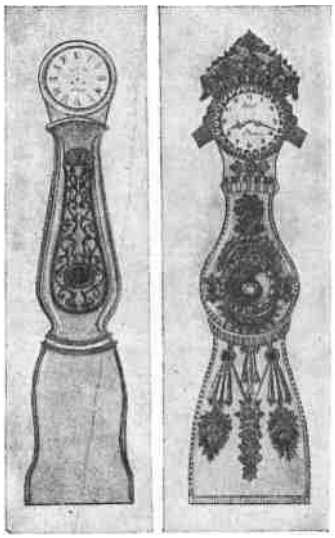
водства выделились специальные ремёсла — плотницкое и кузнечное дело, бондарство, гончарство, изготовление одежды, обуви, ковров, мебели. От позднего средневековья сохранились сундуки и ларчики с плоскостной или контурной резьбой, а также ковши, статуэтки, рукоятки ножей с объёмной резьбой. До конца 19 в. основные предметы, необходимые в семье и быту, производились непосредственно в крестьянском хозяйстве. Крестьяне сами мастерили столы, стулья, скамьи, сундуки, ларчики, шкафы и полки, подставки для керосиновых ламп, пивные ковши, деревянные ложки и миски. Изготовлялись и металлические вещи (в основном из меди и олова): подсвечники, ножи, дверные петли и оконные рамы. Но чаще металлические предметы домашнего обихода покупались у ремесленников.

В 18—19 вв. получили развитие резьба и роспись по дереву. Массивная мебель (шкафы, сундуки, скамьи, стулья различных фасонов) покрывалась вычурной орнаментальной резьбой гл. обр. растительного или геометрического рисунка. Художественной резьбой украшали деревянную утварь — кружки, ковши, чайники, бочонки, а также прялки, веретёна и доски для глажения. В резьбе господствовал геометрический орнамент — ромбики, круги, треугольники и пр. Подобная утварь и поныне бытует в отдалённых лесных районах Ш., как и резные кружки, палки, курительные трубки. В росписи по дереву преобладали сухой растительный орнамент и стилизованные изображения зверей. На сундуках, ларях, дверцах, стенках кроватей писались всевозможные бытовые сценки. Многокрасочной росписью украшались лодки, конские повозки, конская сбруя, внутренние стены домов. Фасады сельских домов, ворота, клети, амбары покрывались глухой барельефной резьбой — чаще всего растительным орнаментом в сочетании с фигурами птиц или коней. Для украшения клетей

Резная ложка. Дерево. 19 в. Даларна (слева). Прялки. Дерево. 19 в. Вестерботтен (справа). (Оба — Северный музей, Стокгольм.)



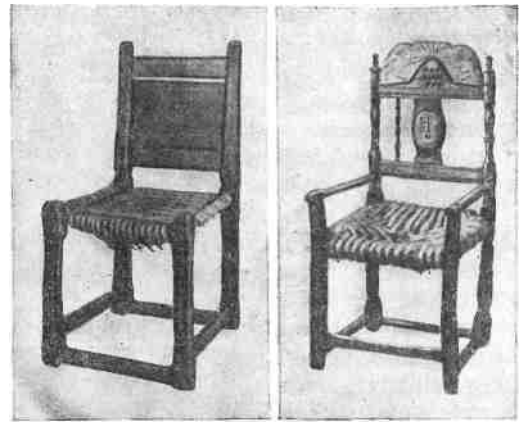
Кованый деревянный сундук. Около 1200. Государственный исторический музей. Стокгольм.



Часы. 19 в. Дерево. Онгерманланд. Северный музей. Стокгольм.

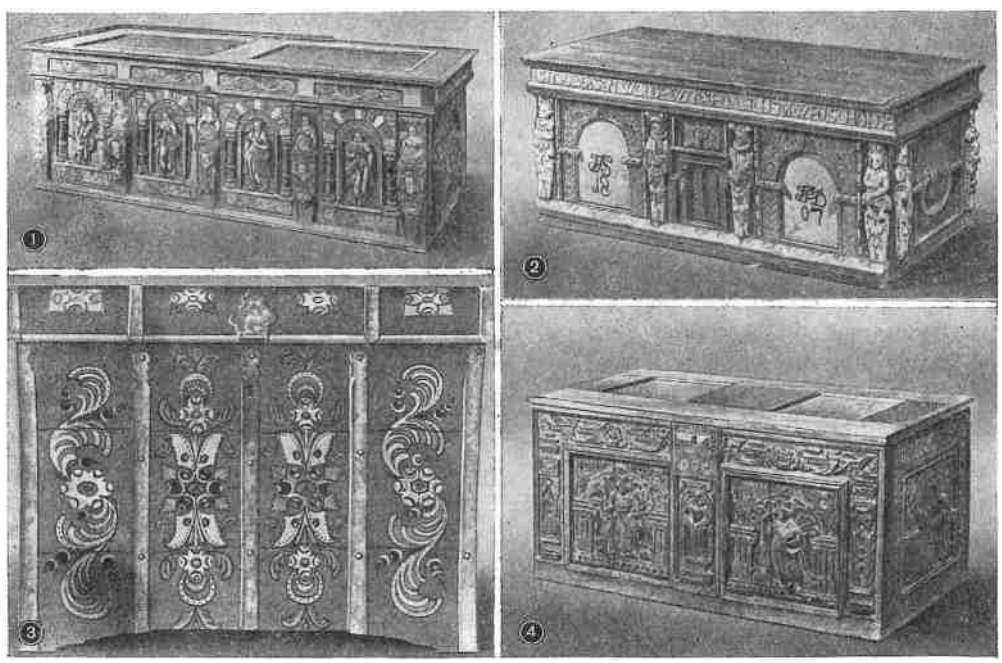
и амбаров применялась резьба и пропиловка, в которой преобладал простой геометрический орнамент.

Художественные ремёсла — производство керамики, ювелирное дело, ткачество, плетение кружев, вязание, вышивка, изготовление изделий из кожи и меха, украшенных вышивкой и аппликацией, обработка кости, дерева и металла, художественная обработка стекла — представляют наиболее богатую область народной культуры Ш.

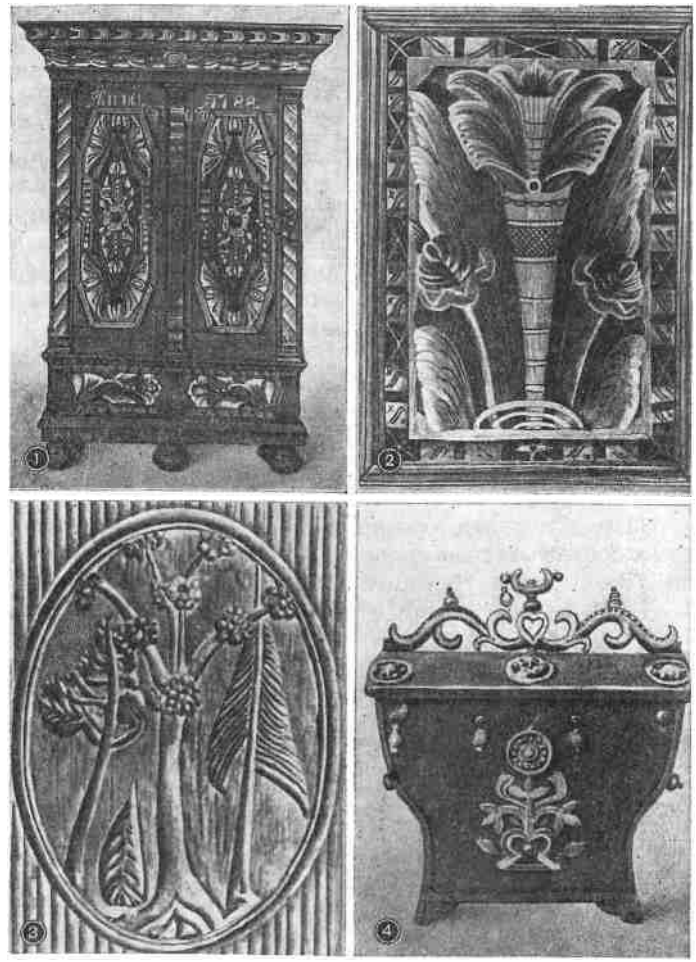


Стулья с плетёными соломенными сиденьями. Северный музей. Стокгольм.

К древним видам народного шведского ремесла относятся вязание, ковроделие, плетение кружев и вышивание. Замечательны тканые изделия шведских ремесленников — одеяла, покрывала, скатерти, ткани для одежд. Изготовлялись ковры светло-жёлтых тонов, украшенные растительным орнаментом из красных ниток по основе и зелёных по утку. До сих пор по праздникам стены домов в области Сконе украшаются яркими декоративными тканями, которые представляют собой большие полотнища с белой льняной основой, орнаментированные растительным узором из красных, зелёных и голубых шерстяных ниток. Нарядны жёлтые декоративные ткани с орнаментом из ярких цветов. Стилизованные изображения птиц вокруг «древа жизни», составляющие узоры старинных шведских тканей, восходят к средним векам. Разнообразные шведские вышивки выполнялись тремя способами: стебельчатым швом, гладью и крестом. Наиболее старым из них, известным с 15 в., является вышивка крестом с характерным преобладанием зелёных, красных, жёлтых узоров на чёрном фоне. Вышивками украшались одеяла, покрывала, наволочки, скатерти, полотенца и пр. Обильно декорировалась яркой вышивкой национальная шведская одежда. Основной частью женского национального костюма является широкая полотняная рубаха с длинными рукавами, вышитая по воротнику и низу рукавов. Поверх такой рубахи женщины обычно надевали широкую длинную шерстяную юбку, украшенную по подолу яркой лентой или тесьмой. Поверх юбки повязывали красивый передник, отделанный тесьмой



1—2. Резные деревянные сундуки из Сконе (№ 1—19 в., № 2—1807). 3. Расписной деревянный кованый сундук из Норботтена. 4. Резной деревянный сундук. 19 в. (Все — Северный музей, Стокгольм.)



1. Расписной крестьянский шкаф из Даларны. Дерево. 18 в. 2. Расписная стенка деревянного шкафа из Даларны. 1785. 3. Стенка резной деревянной коробки. Остров Готланд. 19 в. 4. Расписной деревянный сундучок. 19 в. (Все — Северный музей, Стокгольм.)

и вышивкой. На рубаху надевали льняную блузу и корсаж, вышитые по краям. Неизменной принадлежностью женского костюма был пояс из цветной шерсти с большими кистями и прикреплённым к нему вышитым карманом. Традиционный костюм дополняли головные уборы в виде чепцов с оборками из кружев и красиво орнаментированные вязаные шерстяные шапочки. Частью народного национального мужского костюма является рубаха, схожая по крою с женской, вышитая по вороту и обшлагам рукавов, праздничные рубахи украшены ещё и кружевами. Короткие штаны до колен шили из замши или толстого сукна, пояс украшали металлическими или из цветной замши пуговицами. Костюм дополняла короткая куртка из домотканой шерсти с низким стоячим воротником и двумя рядами пуговиц; по вороту, обшлагам и подолу шла кайма из материала другого цвета. На голову надевались орнаментированные шерстяные шапочки, на ноги — полосатые или вышитые шерстяные чулки, которые завязывались цветными шнурками с кисточками у колен. Ботинки часто украшались орнаментированной металлической пряжкой.

В 18—19 вв. вязанием занималось всё крестьянское население Ш. Вязаные свитеры, кофты, чулки, перчатки украшались геометрическим орнаментом и стилизованными изображениями животных.

Мастерством плетения кружев славились крестьянки областей Даларна и Сконе. Они изготовляли красивые, тонкие, как паутина, кружева с различными стилизованными узорами, а также плели из многоцветной шерсти декоративные кружева, иногда толстой вязки, простого рисунка. Для изготовления кружев применялись льняные и шерстяные нитки, в настоящее время тонкие кружева плетутся из хлопчатобумажных ниток. До конца 19 в. в Ш. было распространено домашнее ткачество. В крестьянских хозяйствах часто можно было встретить специальный ткацкий станок, на котором ткали полотно, покрывала, одеяла, половики, дорожки, одежду.

1. Ковёр из Фогдё (Сёдерманланд). Фрагмент. 1475—1500. Государственный исторический музей. Стокгольм. 2. Тканый занавес. Смоланд. 1826.

В сельских районах было развито домашнее кера-

Печной изразец. 1748. Эстерйётланд. Северный музей. Стокгольм.

мическое производство по изготовлению различной посуды (горшки, вазы, кружки, бокалы и т. д.). В орнаменте керамических изделий использовались мотивы старинных узоров — пейзажи, пасторальные сценки, цветы, дикие гуси и пр. К народным кустарным промыслам относится и производство изделий из серебра (подсвечники, сахарницы, горчичницы, чашки, бокалы, пепельницы, кольца и пр.). В целом кустарные серебряные изделия отличались чёткостью линий, простотой пропорций и форм, лаконичной выразительностью стиля.

Керамическая ваза. 1790. Эстерйётланд. Северный музей. Стокгольм.

В современной Ш. народные традиции прикладного и кустарного искусства поддерживаются и культивируются местными отделениями творческих союзов. Во многих городах страны организованы специализированные объединения по созданию изделий кустарных промыслов — гл. обр. украшенных национальным орнаментом вязаных и вышитых вещей, домотканых и кружевных тканей.

Представления о народном искусстве Ш. дают коллекции Северного и Этнографического музея на открытом воздухе в парке Скансен в *Стокгольме*, где собраны старинные жилища и хозяйственные постройки из разных районов страны.

Лит.: Общие работы.— ВИА, т. 4, М., 1966, с. 602—05; т. 5, М., 1967, с. 625—29; т. 7, М., 1969, с. 467—74; т. 10, М., 1972, с. 267—91; т. 11, М., 1973, с. 228—64; ВИИ, т. 4, М., 1963, с. 458—61; т. 5, М., 1964, с. 309—12; т. 6, кн. 1, М., 1965, с. 285—88; История Швеции, М., 1974, с. 636—67; Гончаров А., Шведский эстамп, «Искусство», 1959, № 5; Безрукова М. И., По музеям Швеции, «Искусство», 1968, № 7; её же, Произведения шведских художников,там же, 1979, №7; Иконников А. В., Современная архитектура Швеции, М., 1978; Loostrцm L., Den svenska Konstakademien 1735—1835, dl 1—3, Stockh., 1887—91; Svenska slott och herresäten, Stockh., 1908; Svensk konsthistoria, Stockh., 1913; Sveriges städer nu och fordom,v. 1—5, Stockh., 1915—26; Roosval J., Swedish art,Princeton, 1933; Hahr A., Architecture in Sweden: A survey of Swedish architecture throughout the ages and up to the day, Stockh., 1938; Lundberg E., Byggnadskonsten i Sverige 1000—1650, dl 1—2, Stockh., 1940—48; Lundberg E., Svensk bostad, Stockh., 1942; Lindblom A., Sveriges konsthistoria, dl 1—3, Stockh., 1944—46; Thersner U., Fordna och närvarande Sverige. (Red. av G. Boëthius och C. Th. Thäberg),Stockh., 1946; Näsström G., Forna dagars Sverige, dl 1—3, Stockh., 1948—62; Svenskt konstnärslexikon, dl 1—5, Malmö, 1952—61; Svensk skulptur. Från Sergel till 1900-talets början, Stockh., 1952; Lindblom A., Svensk konst. Från stenåldern till rymdåldern, Stockh., 1960; Trésors d'art suédois: des temps préhistoriques au XIX^e siècle, Malmö, 1963; Kjellberg S. T., Svensson S. A. (red.), Slott och herresäten i Sverige, [dl 1—18], Malmö, 1966—71.

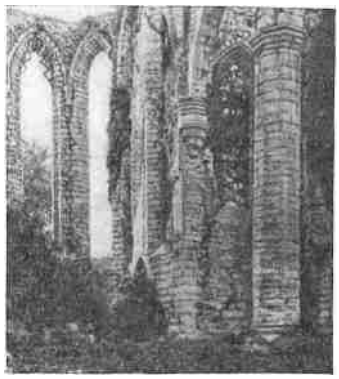
Древний период.— Сокровища викингов. Каталог..., Л., 1979; Almgren O., Sveriges fasta fornlämningar från hednatiden, 2 uppl., Uppsala, 1923; Tiotusen år i Sverige, Stockh., 1945; Moberg C. A., Kiviksgraven, Stockh., 1957; Oxenstierna E., Jänålder, guldålder, Stockh., 1957; Rannsakningar efter antikviteter, Stockh., 1960; Stenberger M., Det forntida Sverige, Stockh., 1964; Clark G., The earlier stone age settlement of Scandinavia, L., 1975.

Средние века.— Lindblom A., La peinture gothique en Suède et en Norvège, Stockh., 1916; Hahr A., Nordiska borgar från medeltid och renässans, Uppsala, 1930; Boëthius G., Hallar, tempel och stavkyrkor, Stockh., 1931; Cornell H. and Wallin S., Det uppsvenska målarskolor på 1400-talet, Stockh., 1933; Borelius A., Konstens historia i Sverige, dl 1—2, Lund, 1943—59; Tidmark N. P., Så byggde Nordens gotiker, Visby, 1946; Andersson A., English influence in Norwegian and Swedish figuresculpture in wood 1220—1270, Stockh., 1949; Holmqvist W., Sveriges forntid och medeltid. Kulturhistorisk bildatlas, Malmö, 1949; Söderberg B. G., Svenska kyrkomålningar från medeltiden, Stockh., 1951; Cornell H. and Wallin S., Uppsvenska kyrkomålningar på 1500-talet, Stockh., 1953; Andersson A., Silberne Abendmahlsgeräte in Schweden aus dem 14. Jahrhundert, Bd 1—2, Stockh., 1956; Lundberg E., Albertus Pictor, Stockh., 1961.

Новое время. —Dahlberg E., Svecia antiqua et hodierna, Stockh., 1924; Ahlberg H., Swedish architecture of the 20-th century, L., 1925; Nordensvan G., Svensk konst och svenska konstnärer i 19^e-århundradet, dl 1—2, Stockh., 1925—28; Wettergren E., L'art décoratif moderne en Suède, Malmö, 1925; Nisser C. W.,Michael Dahl and the contemporary Swedish school of painting in England, Uppsala, 1927; Raben H., Träskulptur och snickarkonst i Uppsverige under renässans och barock, Stockh., 1934; Selling G., Svenska herrgårdshem under 1700-talet, Stockh., 1937; Wollin N. G., Desprez en Suède 1784—1804, Stockh., 1939; Wennberg B., Svenska målare i Danmark under 1700-talet, Lund, 1940; New Swedish architecture, Stockh., 1940; Fem stora gustavianer, Stockh., 1944; Strömbom S., Konstnärsförbundets historia, dl 1, Stockh., 1945; Hellner B., Järnsmidet i vasatidens dekorativa konst, Stockh., 1948; Paulsson G., Svensk stad, dl 1—3, Stockh., 1950—53; Hernmarck C., Svenskt 1700-tal, Stockh., 1954; Söderberg R., Den svenska konsten under 1900-talet, Stockh., 1955; Steneberg K. E., Kristinatidens måleri, Malmö, 1955; Smith G. E. Kidder, Sweden builds, 2 ed., N. Y., 1957; Paulsson T., Scandinavian architecture, L., 1958; Tuulse A., Castles of the Western world, L., 1959; Lundwall S. B., Generationsväxlingen inom romantikens klassicism, Stockh., 1960; Ny architektur i Sverige, 1950-talets svenska byggnadskonst, Stockh., 1961 (Svenska arkitekters riksförbund); Hofrén M., Nordsvenska studier och essayer, Kalmar, 1962.

ГОРОДА

ВИ́СБЮ, Висби (Visby, Wisby),— гл. г. о-ва и лена Готланд, порт на Балтийском море. Осн. в 11 в. Ср.-век. ядро В. окружено мощными стенами укреплений (дл. 3 *км*), часть к-рых хорошо сохранилась (ок. 50 башен, 12—14 вв., в т. ч. **«Пороховая башня»,** сер. 12 в.). Дома 13—19 вв.: «Старая аптека» (ок. 1300), дом Лильехорна (13 в.), дом бургомистра (16 в., перестроен в 1652), дер. дома 18—19 вв. Руины 10 ср.-век. церквей. Церкви: Санкт-Николаи (13—15 вв., в интерьере — роспись новгородских мастеров), Хельгеандсчюрка (св. Духа; 1250), Санкт-Клемент (осн. в 11 в.), Санкта-Катарина (1-я пол. 13 в., перестраивалась ок. 1410), Санкт-Ларс (2-я четв. 13 в.). Ц. **Марияччюрка** (ныне собор; 1225, в интерьере — надгробия 16 в.). Ратуша (18 в., К. Хорлеман).

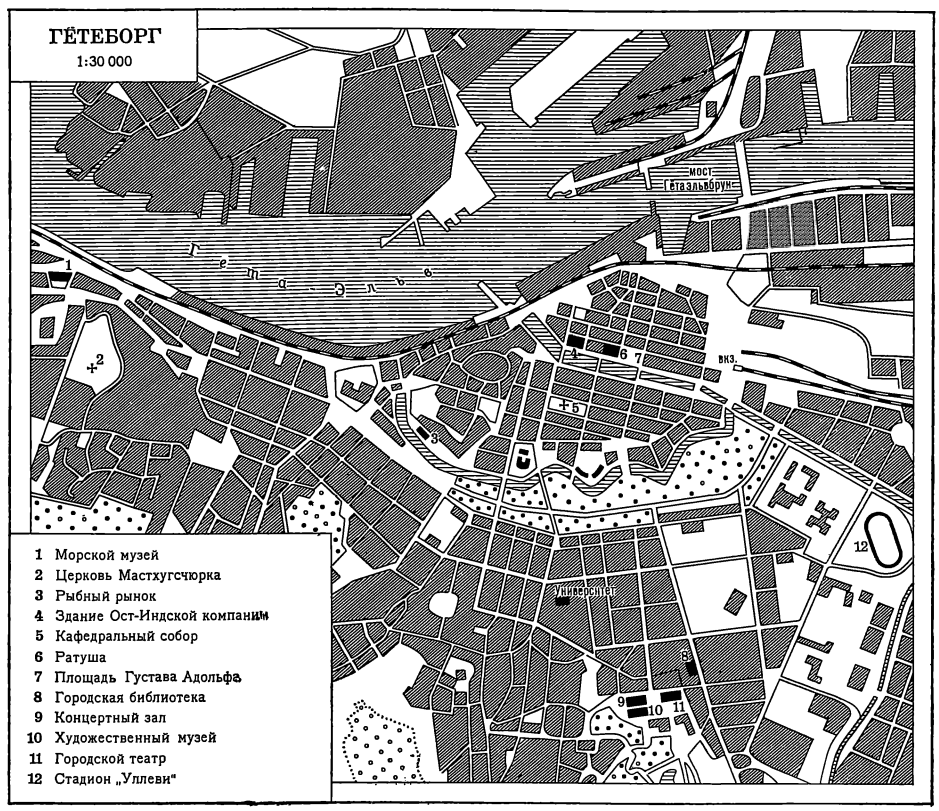


Висбю. Церковь Санкта-Катарина. 1-я половина 13 в.

Музей готландских древностей, осн. в 1875: колл. рунических камней, швед. археологич. памятников, ср.-век. иск-ва.

Лит.: Sörensen P., Visby, Kbh., 1935; Visby stift i ord och bild, Stockh., 1951; Janse O., Visby stadsmur, 3 uppl., Stockh., 1962; Lundberg E., Visby, 3 uppl., Stockh., 1962.

ГЁТЕБО́РГ, Йётеборг (Göteborg),— г. и гл. порт Ш. на побережье пролива Каттегат, в устье р. Гёта-Эльв. Адм. центр лена Гётеборг-Бохус. Осн. в 1621 (по др. источникам, в 1607), до сер. 17 в. важнейшая крепость на зап. побережье пролива Каттегат. Структура истории. центра Г. восходит к первому регул. плану, разработанному голл. архитекторами в 1644. Прямоуг. сетка улиц и каналов ограничена ломаной линией бастионов и рвов (сохранились форты «Лев» и «Корона»). В нач. 19 в. гор. укрепления срыты и заменены парковым поясом, обозначившим границу старого Г. До сер. 19 в. преобладала дер. застройка. На сев. стороне канала Стура-Хамнканален — ансамбль пл. Густава Адольфа с ратушей (1669, Н. *Тессин* Старший; классицистич. фасады — 1814—18, Й. Хагберг; примыкающий к ратуше корпус Гор. суда — 1934—37, Э. Г. *Асплунд*), рядом здание Ост-Индской компании (ок. 1740, К. Хорлеман). На набережной канала расположен рыбный рынок (1874, В. фон Гегерфельт, неоготика). Гл. улицу Г.— Кунгспортавенюн замыкает пл. Гётаплатсен, застроенная в 20 в. В симметричный ансамбль пл. входят: Художеств. м. (1923, А. Рондаль, неоклассицизм), Гор. театр (1934, К. Бергстен), Концертный зал (1931—35, Н. Э. Эриксон), в центре пл. — фонтан «Посейдон» (1930, К. *Миллес*). Церкви: собор (1802—15, К. В. Карлберг, классицизм), Мастхугсчюрка (1910—16, Н. Э. Эриксон, нац. романтизм и «стиль модерн»). Вокзал (1856, инж. А. Эдельсверд). Стадион «Уллеви» (1952—58, Ф. Енекке, С. Самуэльсон), Гор. б-ка (1967, Р. Лунд, А. Валентин). В процессе реконструкции ст. центра был создан крытый торговый центр (1966—72, С. Уайт). По ген. плану 1947—59 строятся новые жилые комплексы: на склонах холма вокруг ц. Мастхугсчюрка (1961—69; торговый центр, 1968, Г. Сернблад), Кортедала (юго-зап. квартал, 1958, С. Бролид, Я. Валлиндер), Вестра-Фрёлунда (обществ.-торговый центр, 1967, Х. Клемминг, Э. Телаус). Подвесной мост Гётаэльвбрук (1967, общая дл. 900 *м*).



Художеств. м., осн. в 1861: колл. античного, итал. иск-ва 16—17 вв. и совр. зап.-европ. иск-ва. **Морской м.,** осн. в 1913: колл. макетов кораблей, планов, моделей и пр. **Гётеборгский археологич. м.,** осн. в 1861: колл. рунических камней. **Гётеборгский этнографич. м.:** этнографич. колл. народов Центр. и Юж. Америки. **Гётеборгский историч. м.,** осн. в 1861: колл. ремёсел, костюма, медалей. **Музей декор. иск-в и ремёсел,** осн. в 1916: колл. декор.-прикл. иск-ва и ремёсел.

Лит.: Булдаков Г. Н., Лейбошиц Н. Я., Гётеборг, Л., 1978; Almquist H., Göteborgs historia, dl 1—2, Göteborg, 1929—35; Göteborg, ed. O. Thulin, Göteborg, 1948; Arkitektur guide över Göteborg, Göteborg, 1960; Hjern K., Göteborg i konsten, Göteborg, 1961; Göteborg bygger, Göteborg, 1965.

КА́ЛЬМАР (Kalmar)— г. и порт на юго-вост. побережье Балтийского моря, адм. центр лена Кальмар. Осн. в 12 в. Историч. центр К. расположен на неболь-

Кальмар. Замок. 13 в. Перестраивался в 16 в.

шом о-ве Кварнхольмен и окружён укреплениями 17 в. (сохранились частично). После пожара в конце 17 в. был перестроен по регул. плану. Один из лучших в Ш. гор. ансамблей 17 в.— Рыночная пл. (Стурторгет) с собором (1660—80, по проекту Н. *Тессина* Старшего, классицизм), ратушей (1680), зданием гор. управления (1834) и дер. домами 18 в. На материковой части находится «Старый г.» (Гамла стан) и **замок** (Кальмар слотт; 13 в., перестраивался в 16 в., тогда же обновлены интерьеры и декор внутр. двора; ренессансный колодец, скульпторы и арх. Д. Пах и Р. Макль).

Гор. художеств. м., осн. в 1942: колл. швед. и зап.-европ. иск-ва 19—20 вв. **Сад Крузенштерна** — филиал краеведч. м.; интерьеры 18—19 вв.

Лит.: Berggren P. G., Kalmar stad och dess historia, 2 uppl., ed. M. Hofrén, Kalmar, 1936; Olsson M., Kalmar slotts historia, dl 1—2, Stockh., 1944—61; Hofrén M., Kalmar domkyrka, Kalmar, 1952.

ЛУНД (Lund)— г. на юге Ш., в лене Мальмёхус, близ пролива Эресунн. До 1658 принадлежал Дании. Л. сохранил ср.-век. планировку. Историч. центр застроен одноэтажными домами с высокой кровлей. Романский **собор** (1080—1145, обновлён в 1234 и в нач. 16 в.; крипта —1123, башни — ок. 1200, скульптура абсиды и юж. портала —12 в., ломбардская школа, см. *Италия*; реставрировался в 19 в.). Дер. ц. Санкта-Мария Минор (12—13 вв.). Корол. дворец (ныне университетская б-ка; 1578, «Ваза-ренессанс»); здание Художеств. м. ун-та (1957, К. Ансхельм), комплекс студенч. общежитий (1959, И. Хаммаршельд-Райс, Х. Вестман и др.).

Культурно-историч. м., осн. в 1882: колл. декор.-прикл. иск-ва, ремёсел, мебели; м. на открытом воздухе. **Музей древностей:** археологич. колл. **Собрание декор. иск-ва,** осн. в 1934: колл. зап.-европ. иск-ва, а также стран Латинской Америки и Африки. **Художеств. м. ун-та.**

Лит.: Wrangel E., Lunds domkyrkas konsthistoria, Lund, 1923; Rydbeck M., Skånes stenmästare före 1200, Lund, 1936; Borelius A., Skånes medeltida monumentalmåleri, Stockh., 1954; Cinthio E., Lunds domkyrka under romansk tid, Lund, 1957.

МАЛЬМЁ (Malmö)— г. и порт на юге Ш., расположен на берегу пролива Эресунн. Адм. центр лена Мальмёхус. Впервые упоминается ок. 1260. До 1658 принадлежал Дании. Границы историч. центра М., застроенного б. ч. одноэтажными домами (нек-рые в стиле ренессанс), отмечены каналами 16 в. Ц. Санкт-Петричюрка (ок. 1314, готика; реставрирована в 1890); замок **Мальмёхус** (начат в 1536, Мартен Буссатр из Нидерландов) и ратуша (1546) — оба ренессанс. Во 2-й пол. 19 в. г. расширен в юж. направлении, вышел за кольцо каналов. Гор. б-ка (1890-е гг., Смедберг, Сундберг, эклектика), почтамт (1906, Ф.Буберг, эклектика), здание окружного суда (1916, И. Кальмандер, нац. романтизм), Гор. театр с трансформирующимся залом (1936—43, Д. Хельден, Э. Лаллерстедт, С. *Леверенц*), крематорий (1943—44, С. Леверенц), стадион (1952—56, Ф. Енекке, С. Самуэльсон), плавательный бассейн (1959, Р. Эден), коммерческо-адм. здание «Аркаден» (1955—57, Т. Моллер, С. Юхансон). Жилые комплексы: Риберсборг на берегу пролива Эресунн (1935, Д. Хельден, функционализм), Фрилуфтстад (1944, Э. Хюбе, Э. Персон, «неоэмпиризм»).

Историко-художеств. гор. м. (в замке Мальмёхус), осн. в 1841.

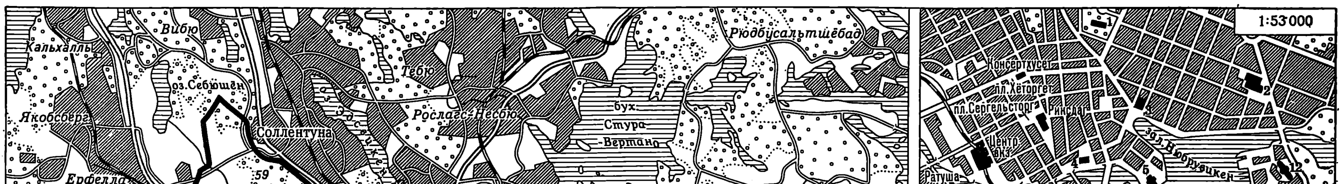
Мальмё (аэрофотосъёмка).

Лит.: Wåhlim H., Malmö, Stockh., 1926; Sandblad N.G., Malmö museum, Malmö, 1938; Slott, herresäten och kungsgårdar i Skåne, Malmö, 1950; Malmö, Motala, 1963.

СТОКГОЛЬМ (Stockholm)— г., столица Ш., гл. экономич. и культурный центр страны. Расположен на берегах протока Нурстрём, соединяющего озеро Меларен с заливом Балтийского моря Сальтшён, и на прилегающих к нему о-вах. Осн. Биргером Ярлем в 1252, права г. получил в 13 в., с конца 14 в. гл. г. Ш. Историч. ядро С.— Гамла стан («Старый г.»)— сложилось на о-ве Стаден (на северной оконечности о-ва сохранились руины креп. стен, 13 в.), расположенном между заливом Сальтшён и озером Меларен. К нему примыкают два небольших о-ва — Хельгеандсхольмен и Риддархольмен. Гранитная набережная Шепсбрун и пл. Стурторгет в р-не Гамла стан застраивались в 17—18 вв. в ренессансном и барочном стилях по плану 1640. Дом Петерсена (1645—49; декор фасада — 17 в., Й. Хенне). Гамла стан соединён с сев. и юж. частями центра г. многочисл. мостами. В р-не Нурмальм, расположенном на сев. берегу протока Нурстрём, находятся правительств., адм., торговые и культурные учреждения. Центр Нурмальма составляют две пл.— Хёторгет и Сергельсторг, а также гл. магистрали С.— Кунгсгатан и Свеавеген. На В. к Нурмальму примыкают озеленённые кварталы Эстермальма, застроенные на рубеже 19—20 вв.;

на З. лежит о-в Кунгсхольмен, на Ю.— р-н Сёдермальм, в к-ром селились ремесленники, рабочие и мелкие служащие. В заливе Сальтшён расположен живописный о-в Юргорден с обширным лесопарком. Ген. план (1944—52, проект — С. *Маркелиус*, X. Альберг, Й. Сиденблад, Т. Рюберг и др.) предусматривал рост С. за счёт создания группы полуавтономных р-нов, связанных с центром радиальными транспортными линиями. Реконструирован деловой центр С. в р-не Нижний Нурмальм (1953—62, проект — С. Маркелиус, Д. Хельден). Пам. ср.-век. зодчества: две башни бывшей системы гор. укреплений (2-я пол. 15 в.), романско-готич. ц. **Стурчюрка** (13 в., фасад перестроен в стиле классицизма в 1736—42; в интерьере —«Св. Георгий», дер., позолота, Б. Нотке, живописные работы Д. *Эренстраля*) и **Риддархольмсчюрка** (1270—1310; рядом — барочная Корол. усыпальница, 1671—1743, Н. *Тессин* Старший и Н. Тессин Младший, заканчивал К. Хорлеман). Церкви: Санкта-Клара (1575—90, ренессанс), Тюскачюрка (ок. 1640, X. Я. Крпстлер, портал — скульптор Й. Хенне), центрическая ц. Якобсчюрка (1588—1593, В. Бой, окончена в 1644; скульпт. ренессансные порталы — 17 в., скульптор Г. Блюме), Катариначюрка (1650-е гг., Ж. де ла Валле), ц. Хедвиги Элеоноры (1656, Ж. де ла Валле, Н. Тессин Старший), Фридриха Адольфа (1768—79, К. Ф. Аделькранц, классицизм). **Корол. дворец** (начат в 1680, строился в 1697—1760, Н. Тессин Младший и др., барокко; рокайльные интерьеры — К. Хорлеман, декор. скульптура — Ж. Ф. Бушардон; Слотсчюрка — юж. крыло дворца; плафонная живопись — Г. Тараваль, алтарь — скульптор П. Ю. Ларшевек), **дворец канцлера А. Оксеншерны** (нач. 1650-х гг., Ж. де ла Валле), **Рыцарский дом** (1641—74, С. де ла Валле, Ж. де ла Валле, Ю. Вингбонс; в большом зале ассамблеи — живопись на аллегорич. темы Д. Эренстраля, 1661), дворец Русендаль (ныне музей Карла XIV; 1823—27, Ф. Блум, классицизм), биржа (1767—76, К. Ю. Крунстедт, Э. Пальмстедт, классицизм), б. Конногвардейские казармы (ныне Гос. историч. м.; около 1811, Ф. Блум). Церкви: Карла Юхана (или Шепсхольмсчюрка; 1824—42, Ф. Блум, классицизм), Юханнесчюрка (1889—90, К. Мюллер, неоготика), Энгельбректсчюрка (1908—14, Л. Вальман, нац. романтизм), Хёгалидсчюрка (1916—23, И. Тенгбум, нац. романтизм), Маркусчюрка в р-не Бьёркхаген (1960, С. *Леверенц*, брутализм); Нац. м. (1850—56, А. Ф. Штюлер, неоренессанс), Корол. опера (перестроена в 1891—97, А. Андерберг, А. Юхансон), ст. здание риксдага с Нац. банком

Стокгольм. Старая часть города.



Стокгольм. Верхняя терраса «Миллесгордена».

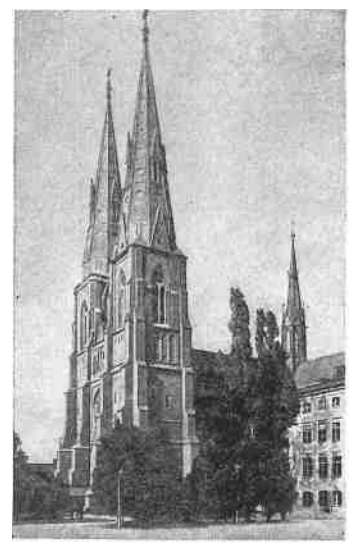
(1898—1906, А. Юхансон), Центр. вокзал (1869—71, инж. А. Эдельсверд), Академия художеств (перестроена в 1890, Э. Лаллерстедт), **Сев. м.** (1892—1906, И. Г. Класон, нац. романтизм), Гор. суд (1912—15, К. Вестман, нац. романтизм), **ратуша** (1911—23, Р. *Эстберг*, нац. романтизм); кинотеатр «Скандия» (1922—23), **Гор. б-ка** (1924—27) — оба Э. Г. *Асплунд*, неоклассицизм; Концертный зал («Консертхусет»; 1926, И. Тенгбум), перед гл. фасадом — фонтан «Орфей» (бр., 1936, К. *Миллес*); комплекс Корол. технологич. ин-та в Нурмальме (1914—22, Э. Лаллерстедт), два высотных здания на Кунгсгатан (1925, С. Валлендер), Морской м. (1934, Р. Эстберг), адм. здание на Чюркагатан (1930—31, С. Левереnц); жилищный кооператив ХСБ (1928), жилой дом на Эриксбергсгатан (1935), клуб строителей (1937), Профсоюзный центр (1955) — все С. Маркелиус; юж. кладбище с церковью (1918—20, Э. Г. Асплунд, С. Левереnц); павильоны выставки прикл. иск-ва (1930, не сохр.), «Лесной крематорий» с парком (1935—40), универмаг Бренданберга (1933—35), Гос. бактериологич. лаборатория (1933—37) — все Э. Г. Асплунд; комплекс домов с коммунальным обслуживанием Эльфвинггорден (1939—40, С. *Бакстрём*); школы на Свеавеген (1936, Н. Арбум, Х. Цимдаль) и Бренчюркагатан (1937, П. Хедквист). Итал. ин-т (1959, Дж. Понти, см. *Италия*). Жилые комплексы: кварталы Данвикскллиппан (1941—43) и Грёндаль (1943—52), дома для престарелых в Лидингё (1952—55), Хьяльме (1961) — все С. Бакстрём, Л. Рейниус. Полуавтономные и пригородные р-ны — Веллингбю (1951—55, С. Маркелиус, С. Бакстрём, Л. Рейниус, Х. Клемминг и др.), Фарста (центр, 1960—61, С. Бакстрём, Л. Рейниус), Танто (1962—65, О. Альстрём, К. Острём) и Шерхольмен (центр, 1963—68, С. Феук, В. Бойсен, Б. Линдрос и др.); пригород Тебю (1955—61, С. Линдстрём). Р-н Орста (1943—54, Э. и Т. Альсен). При реконстр. центр. части С. были построены: высотные адм. здания (1956—62, С. Бакстрём, Л. Рейниус), культурный центр вместе с другими новыми зданиями на пл. Сергельсторг (1966—73, П. Сельзинг), научный центр «Веннер-Грен» (1959—61, С. Линдстрём, А. Бюден). Телевиз. башня (1964—67, Х. Боргстрём, Б. Линдрос). Пам.: Густаву I Вазе и Густаву II Адольфу (оба — бр., 1773, П. Ю. Ларшевек), Густаву III (бр., 1790—1808, Ю. Т. *Сергель*), Карлу XIII (1821, Э. Гёте), Биргеру Ярлю (1854, Б. Э. *Фогельберг*), Карлу XII (бр., 1868, Ю. П. Мулин), Акселю Оксеншерне (бр., 1890, И. Бернесон); «Певец солнца» (бр., К. Миллес), «Юный Линней» (бр., 1950, К. *Эльд*).

Близ С. — дворец **Дротнингхольм** с регул. парком (1662—70-е гг., Н. Тессин Старший и др.; в декор. убранстве интерьеров принимали участие франц. скульпторы Р. Шаво, Б. Фуке, живописец Д. Эренстраль и др.; в парке — кит. павильон, 1763, К. Ф. Адельскранц).

Нац. м., осн. в 1792: старое и новое швед. и зап.-европ. иск-во. **Гос. историч. м.** и корол. собр. монет, осн. в 1630: археологич. колл., ср.-век. деревянная скульптура, декор.-прикл. иск-во. **Северный м.,** осн. в 1873: сканд. иск-во с древних времён до наших дней, этнография. **Музей совр. иск-ва** (входит в Нац. м.), осн. в 1958. **Швед. архит. м.,** осн. в 1962. **Этнографич. м.** на открытом воздухе в парке Скансен на о-ве Юргорден, осн. в 1891. **«Миллесгорден»** («Сад Миллеса») на о-ве Лидингё, близ С. **Гал. Тиль,** осн. в 1905: швед. иск-во рубежа 19—20 вв. **Гал. Вальдемарсудде,** осн. в 1947: колл. из собр. *Принца Евгения*. **Художеств. м. Густава III,** осн. в 1792: колл. античной скульптуры. **Собр. корол. АХ:** колл. изобразит. иск-ва 18—19 вв. **Корол. дворец:** историч. м., колл. гобеленов, мебели, швед. серебро. **Музей дворца,** осн. в 1959: археологич. колл., размещена в ст. части дворца. **Музей-ателье скульптора Эльда,** осн. в 1963: колл. швед. иск-ва 19—20 вв.

Лит.: Хомутецкий Н. Ф., Стокгольм, Л., 1969; Stockholmsbilder från fem århundraden 1523—1923, dl 1—2, Stockh., 1922—23; Olsson M. (red.), Stockholms slotts historia, dl 1—3, Stockh., 1940—41; Alm H., The old town of Stockholm, Stockh., 1947; Stockholm 1252—1952, Stockh., 1951; Hentzel R., Munthe G., Sahlber G., The wonderful adventures of Stockholm, Stockh., 1953; Stockholm — byggd miljö, Stockh., 1972; Andersson H. O., Bedoire F., Stockholms byggnader, Stockh., 1973.

УПСАЛА (Uppsala) — г., адм. центр лена Упсала, расположен к С.-З. от Стокгольма. Возник в 13 в. Старый и самый крупный университетский центр в Ш. (ун-т осн. в 1477). До 1719 место коронации швед. королей и гос. собраний. «Старый г.» с обществ. центром (1643—1702), ратушей и четырьмя отходящими от него гл. улицами. Готич. **собор** (3-нефная базилика, 1258—1435, Этьенн из Боннёй; в интерьере — надгробие Густава I Вазы и его жены, конец 16 в., В. Бой, реставрировалось в 1885—93), ц. Бондчюрка (осн. в 12 в., значительно перестраивалась). Епископский дворец («Густавпанум»; ныне Гор. краеведч. м.; перестроен в 17 в.), Ботаникум (1788, Л. Ж. Депре), ун-т (1887), б-ка ун-та (1819—41, К. Ф. Сундваль); здание студенч. ассоциаций (1963—65, А. Аалто, см. *Финляндия*). Из современных жилых районов интересен микрорайон Норра-Кварнгердет (1960, Анкер, Гате, Линдегрен). Замок (начат в 1540; после 1600, К. Пантен; симметричное в плане здание с внутр. двором и круглыми башнями по углам).

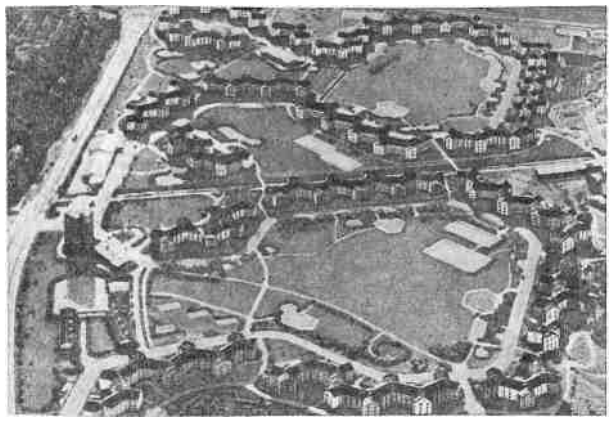


Упсала. Собор. 1258—1435. Архитектор Этьенн из Боннёй.

Гор. краеведч. м., осн. в 1959. **Этнографич. м.** на открытом воздухе: колл. нар. арх-ры, предметов быта, утвари. **Музей вышивки:** колл. нар. иск-ва, ткачества. **Гор. художеств. м.:** колл. зап.-европ. и сканд. иск-ва. **Художеств. собр. ун-та:** колл. зап.-европ. и швед. иск-ва 15—20 вв. **Собр. монет ун-та:** историч. м., нумизматич. колл.

Лит.: Boëthius G., Romdahl A., Uppsala domkyrka 1258—1435, Uppsala, 1935; Nordström F., Studier i Uppsala domkyrkas äldsta byggnadshistoria, Stockh., 1952; Uppsala ärkestift i ord och bild, Stockh., 1954.

ЭРЕБРУ (Örebro) — г., адм. центр лена Эребру, расположен на р. Свартон, близ озера Ельмарен. Осн. в 1265. Замок (13 в., перестраивался между 1573—1627



Эребру. Жилой район Роста. 1947. Архитекторы С. Бакстрём, Л. Рейниус.

в стиле «Ваза-ренессанс», реставрировался в 1897—1900; ныне в одной из четырёх круглых башен — музей). Готич. ц. Николаичюрка (2-я пол. 13 в.) и Корол. дом (дер., 15 в.). Э. перестроен после пожара 1856. Сочетает прямоуг. планировку в историч. ядре г. и фрагменты разнородных планировочных систем конца 19—нач. 20 вв. Новые жилые комплексы: Роста (1947, С. *Бакстрём* и Л. Рейниус), Баронбаккарна (1951, П. Экхольм, С. Уайт), Маркбаккен (1958, С. Уайт, Б. Альм), р-н Вивалла (начат в 1966, Б. Хультен, Л. Кварнстрём). Силуэт Э. венчает грибообразная жел.-бет. водонапорная башня (1957).

Историко-художеств. м. лена Эребру (в замке).

Лит.: Örebro, Uppsala 1945; Waldén B., Sankt Nikolai kyrka i Örebro, 3 uppl., Örebro, 1948; Waldén B., Örebro slott som residens och ämbetsbyggnad, Örebro, 1960; Town planning and housing in Örebro, 1947—1965, Örebro, 1966.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

АГЕ́ЛИ (Aguéli), Иван (24.V.1869, Сала —1.X.1917, Барселона) — живописец и график. Пейзажист. Примыкал к кубизму. Уч. в экспериментальной студии Пальмгренской школы в Стокгольме (1889). Посетил Париж (1890—91). Испытал влияние П. Гогена (см. *Франция*). В 1893 — 1913 жил и работал в Париже, в 1913 —16— в Египте, в 1916—17—в Испании. Произв.: «Пейзаж острова Готланд» (1892), «Улица в Стокгольме» (1892, Нац. м., Стокгольм), «Испанский пейзаж» (1900-е гг., частн. собр., Стокгольм); «Мотив Стокгольма» (1913) и «Египетские купольные гробницы» (1914)— обе в Нац. м., Стокгольм; «Египетская девушка» (1919, Гал. Валдемарсудде, Стокгольм).

Лит.: Ekelöf G., Ivan Aguéli, Stockh., 1944.

АРОСЕ́НИУС (Arosenius), Иварр Аксель Хенрик (8. X. 1878, Гётеборг — 1.I.1909, там же)— живописец, график. Уч. в Художеств.-пром. школе у Г. Паули и у К. В. *Вильхельмсона* в Валандской школе (1897—98) в Гётеборге, в АХ (1898) и в школе при «Художеств. союзе» под руководством Р. *Берга* (1898—1901) в Стокгольме. Испытал влияние дат. худож. О. Крусе. Посетил Мюнхен, Париж (1903—05). Произв.: портрет О. Крусе (1902), автопортрет (1903, Художеств. м., Гётеборг), «Великан в деревне» (1905, Гал. Тиль, Стокгольм), «Весна» (темпера, 1906, частн. собр., Гётеборг), «Автопортрет в венке» (акв., 1906, Нац. м., Стокгольм); «Девочка и свеча» (1907), портрет Герхарда Хеннинга (темпера, 1907), «Зима» (1907)— все в Художеств. м., Гётеборг; илл. к сказкам «Чудесный улов» (акв., 1908, частн. собр., Гётеборг) и «Золотая птица Халиф» (1908).

И. А. Х. Аросениус. Автопортрет. Акварель. 1905. Галерея Тиль. Стокгольм.

Лит.: Sandström S., Ivar Arosenius. Hans konst och liv, Stockh., 1959.

А́СПЛУНД (Asplund), Эрик Гуннар (22.IX.1885, Стокгольм— 20.X.1940, там же)— архитектор, дизайнер. Лидер функционализма в арх-ре Ш. 1930-х гг. Уч. в Корол. технологич. ин-те и АХ в Стокгольме (до 1909). В 1913—14 изучал арх-ру в Италии и Греции. Работы— назв. в ст. *Стокгольм*, *Гётеборг*, а также неоклассицистическая вилла Дьюрсхольм (1917).

Лит.: Gunnar Asplund, architect, Stockh., 1950; De Maré E. S., Gunnar Asplund, a great modern architect, L., 1955.

БА́КСТРЁМ (Backström), Свен (р. 20.I.1903, Хавдхем, о-в Готланд)— архитектор. Работал совм. с Л. Рейниусом. Уч. в Корол. технологич. ин-те в Стокгольме (1929) и в 1932—33 у Ш. Э. Ле Корбюзье во *Франции* (см.). Посетил Англию (1935) и Италию (1937). Работы — назв. в ст. *Стокгольм*, *Эребру*.

БЕРГ (Bergh), Рихард (28.XII.1858, Стокгольм — 29.I.1919, Сальтшё, близ Стокгольма)— живописец, историк иск-ва. Сын пейзажиста Ю. Э. Берга. Уч. в АХ в Стокгольме (1878—81). Посетил Италию (1897), Францию (1898), Голландию (1898). Один из организаторов выставки «Противников академич. живописи» (1885), секретарь «Художеств. союза» (с 1896), руководитель школы при «Художеств. союзе» (с 1896). Директор Нац. м. в Стокгольме (1914—19). Произв.: портреты — Нильса Крейгера (1883, Гос. художеств. м., Копенгаген), жены (1886, Художеств. м., Гётеборг; 1887, Гал. Тиль, Стокгольм), Евы Бонье (1889, Нац. м., Стокгольм), автопортрет (1898, Уффици), А. Стриндберга (1905, частн. собр., Стокгольм), групповой портрет организаторов «Художеств. союза» (1903, Нац. м., Стокгольм).

Лит.: Osterman G., Richard Bergh och Nationalmuseum, Stockh., 1958.

БРЕ́ДА (Breda), Карл Фридрих фон (16.VIII.1759, Стокгольм —1.XII.1818, там же)— живописец-портретист. В 1787—96 уч. в АХ в Стокгольме у Л. Паша Младшего и у Дж. Рейнолдса (см. *Великобритания*) в Англии. Произв.: портреты — итал. певицы Т. Вандони (1797), «Отец» (1797) — оба в Нац. м., Стокгольм; «Дж. Рейнолдс в мантии доктора Оксфордского университета» (1790, АХ, Стокгольм).

Лит.: Sander F., Carl Fredrik von Breda. In den Verhandlungen der Schwedischen Akademie, 1896.

ВИ́ЛЬХЕЛЬМСОН (Wilhelmson), Карл Вильхельм (12.XI.1866, Фискебекшиль—22.IX.1928, Гётеборг)— живописец-пейзажист. Уч. в Гётеборге (1887) и у К. *Ларсона* в Стокгольме. Продолжал обучение в Париже у А. Робер-Флёри и Ж. Лефевра (1887—89). Посетил Испанию (1910). Произв.: «Смирение» (1895, Нац. м., Стокгольм); «Две девушки на дороге. Бохуслен» (1899), «Субботний вечер» (1900), «Фермерские рабочие. Упланд» (1904)—все в Гал. Тиль, Стокгольм; «Рыбаки западного побережья» (Художеств. м., Гётеборг), «На лодке в церковь» (1909, Нац. м., Стокгольм), «Девушка в голубом» (1910, Гал. Тиль, Стокгольм).

ГРЮ́НЕВАЛЬД (Grünewald), Исаак (2.IX.1889, Стокгольм —22.V.1946, там же)— живописец. Представитель экспрессионизма. Уч. у Э. *Юсефсона* в Стокгольме и у А. Матисса (см. *Франция*) в Париже (1908—11). Произв.: портрет Л. Нурдстрёма (1912, Гал. Тиль, Стокгольм),

«Рефлексы на воде» (1912, Гал. Вальдемарсудде, Стокгольм); «Кран» (1915), «Повар-негритёнок» (1924)— оба в Нац. м., Стокгольм; «Художник Паскин» (1921, Художеств. м., Гётеборг).

Лит.: Warnod A., Grünewald, P., 1928; Strömbom S., Isaac Grünewald, Stockh., 1934.

ЛА́РСОН (Larsson), Карл (28.V.1853, Стокгольм— 22.I.1919, Сундборн, близ Фалуна)— живописец, график, художник-монументалист, писатель. Уч. в АХ в Стокгольме (1869—72). Посетил Германию, Францию (1877—78), Италию. Увлекался иск-вом Японии и Дж. Б. Тьеполо (см. *Италия*). Один из организаторов «Художеств. союза» (1886) и выставки «Противников академич. живописи» (1885). Произв.: «Октябрь», «Ноябрь» (оба — 1882), «Брита и я» (акв., 1895), «Карин и Керсти» (акв., 1898) — все в Художеств. м., Гётеборг; «Идиллия» (пастель, 1885) и «Выздоровление» (акв., 1899)—оба в Нац.м., Стокгольм; «Портрет матери» (1898), «Вокруг лампы» (акв., 1900), «Мать и дитя» (акв., 1903), «Красное и чёрное» (акв., 1906), портрет Оскара Левертина (1906)— все в Гал. Тиль, Стокгольм; «Ателье художника» (1900-е гг., Нац. м., Стокгольм), автопортрет (1900, Художеств. м., Гётеборг; 1905, Гал. Тиль, Стокгольм); альбомы—«Моя семья» (1895), «Ларсоны» (1902), «Дом на солнце» (1909); фрески — «Карл XI, позирующий Эренстралю», «Н. Тессин Младший поручает К. Хорлеману закончить Королевский дворец», «Густав III встречает привезённые из Италии античные статуи», «Сергель за работой над скульптурой „Амур и Психея“», «Шведские молодые художники украшают Королевский дворец под руководством Г. Тараваля», «Карл Густав Тессин показывает привезённую из Франции коллекцию гравюр и рисунков»— все 1896, в вестибюле Нац. м. в Стокгольме; «Дети, собирающиеся на молитву» (1901, Северо-Латинская школа, Стокгольм).

К. Ларсон. Автопортрет. 1905. Галерея Тиль. Стокгольм.

Лит.: Nordensvan G., Carl Larsson, dl 1—2, Stockh., 1920—21.

ЛА́РСОН (Larsson или Larson), Маркус (5.I.1825, Эстерйётланд —25.I.1864, Лондон)— живописец. Пейзажист, маринист. Уч. в АХ в Стокгольме (1846). Работал вместе с В. Мельбю в Копенгагене и с А. Ахенбахом в Дюссельдорфе. Посетил Францию (1855—56), Россию, Лондон. Произв.: «Горящий корабль» (1858), «Водопад в Смоланде» (1856), «Норвежский фьорд в лунном свете» (1861)— все в Нац. м., Стокгольм.

ЛЕ́ВЕРЕНЦ (Lewerentz), Сигурд (р. 29.VII.1885, Бьертро, ок. Сундсвалля)— архитектор. Представитель брутализма. Уч. в Высшей тех. школе в Гётеборге (до 1908), а также в Турку (1907—11). Работы — назв. в ст. *Стокгольм*, *Мальмё*.

ЛИ́ЛЬЕФОРС (Liljefors), Бруно (14.V.1860, Упсала —18.XII.1939, Стокгольм) — живописец, график, скульптор. Представитель нац. романтизма. Уч. в АХ в Стокгольме (1879—82). Посетил Дюссельдорф, Париж (1888—89), Мюнхен (1889). Чл. «Художеств. союза» (1886—1912). Произв.: «Лисы», «Охотник» — оба 1886, Нац. м., Стокгольм, «Охотник и лиса» (1883, Гал. Тиль, Стокгольм), «Сова» (1895, Художеств. м., Гётеборг), «Орлы, напавшие на утку» (1897, Нац. м., Стокгольм); «Чайки» (1901), «Вечерний пейзаж» (1902)— оба в Гал. Тиль, Стокгольм; статуэтка «Атлет» (бр., 1900, Гал. Тиль, Стокгольм).

Лит.: Lindwall B., Liljefors L., Bruno Liljefors, Stockh., 1960.

МАРКЕ́ЛИУС (Markelius), Свен (25.X.1889, Стокгольм—1972, там же)— архитектор. Уч. в Корол. технологич. ин-те и АХ в Стокгольме (1910-е гг.). Гл. архитектор Стокгольма (1944—54). Руководил разработкой и осуществлением ген. плана Стокгольма. Работы— назв. в ст. *Стокгольм*, а также: Концертный зал в Хельсингборге (1931—33), швед. павильон на всемирной выставке в Нью-Йорке (1939), собств. дом в Кевинге близ Стокгольма (1945), Народный дом в Линчёпинге (1954).

Лит.: Ray S., Il contributo svedese all'architettura contemporanea e l'opera di Sven Markelius, Roma, 1969.

МИ́ЛЛЕС (Milles), Карл (23. VI. 1875, Лагга, близ Упсалы —19.IX.1955, Стокгольм)— скульптор. Работал в области монументально-декор. скульптуры. Уч. в Корол. технологич. ин-те и вечерних классах техникума резьбы по дереву (1892—97) в Стокгольме, в Париже в академии Коларосси (1897—1904). Изучал работы О. Родена, А. Майоля (оба — см. *Франция*), в Мюнхене (1905—06) познакомился с искусством А. Хильдебранда и Х. фон Маре (оба — см. *Германия*). Посетил Германию, Австрию, Грецию, Италию. Жил в США (1929—51). Работы — назв. в ст. *Гётеборг*, *Стокгольм*, а также: портрет Фердинанда Боберга (бр., 1906, «Миллесгорден», Стокгольм); фонтаны — «Отблеск солнца» (1918, «Миллесгорден», Стокгольм), «Встреча вод» (бр., 1940, Сент-Луис, штат Миссури, США), «Аганишта» (1955, Метр.-м.), «Человек и Пегас» (бр., 1949, «Миллесгорден», Стокгольм), монумент «Рука бога» (1954, «Миллесгорден», Стокгольм).

К. Миллес. «Отблеск солнца». Бронза. 1918. «Миллесгорден». Стокгольм.

Лит.: Кравченко К. С., Карл Миллес. 1875—1955, М., 1965; Cornell H., Carl Milles, Stockh., 1968.

НУ́РДСТРЁМ (Nordström), Карл (11.VII. 1855, Терна —16.VIII. 1923, Дротнингхольм)— живописец - пейзажист, график. Уч. в АХ в Стокгольме (1875—80). Жил и работал во Франции (1881—82, 1884—1885). Один из организаторов выставки «Противников академич. живописи» (1885) и «Художеств. союза» (1886, его глава в 1896—1920). Произв.: «Сад в Грёзе» (1884, Художеств. м., Гётеборг), «Зима» (1890, Нац. м., Стокгольм), «Летний вечер в Рослагс-Кулле» (1897—1900, Художеств. м., Гётеборг); «Летний вечер в Бельвю» (1896), «Зимний день в Углевикен» (1900—01), «Падающий снег» (1903), «Рыбацкая лодка в шторм» (1904), «Маяк» (пастель, 1908)— все в Гал. Тиль, Стокгольм.

Лит.: Svedfelt T., Karl Nordströms konst, Stockh., 1939.

ПИ́ЛО (Pilo), Карл Густав (19.III.1711 или 1712, Рунстуна — 2.III.1792 или 1793, Стокгольм)— живописец и скульптор. Сын и ученик У.Пило. Уч. в Стокгольме и Вене (1734—36). Работал в Германии, а также в Копенгагене (с 1741), где получил звание придвор-

ного живописца (1748). Преподаватель и директор АХ в Копенгагене (с 1741). Вернулся в Ш. в 1772. Директор АХ в Стокгольме. Испытал влияние голландских живописцев 17 в. и Рембрандта (см. *Нидерланды*). Произв.: «Коронация Густава III» (1782—93, Нац. м., Стокгольм); портрет Фредерика V, «Фармацевт Ю. Б. Бекер», «Семья придворного»— все в Гос. художеств. м., Копенгаген.

ПРИНЦ ЕВГЕ́НИЙ (prins Eugen), Наполеон Николай (1.VIII.1865, дворец Дротнингхольм, близ Стокгольма — 17.VIII.1947, Вальдемарсудде)— живописец-пейзажист, маринист. Представитель лирич. направления в швед. пейзажной живописи. Уч. в Париже в студии Л. Бонна (1887—89). Испытал влияние П. Пюви де Шаванна (см. *Франция*). Посетил Италию. Произв.: «На балконе» (1888), «Весна» (1891), «Старый замок» (1893), «Туча» (1896), «Весенний дуб» (1910), «Вид Стокгольма с террасы» (1925), «Пароход среди деревьев» (1930) — все в Гал. Вальдемарсудде, Стокгольм; «Дротнингхольм зимой» (1931, Нац. м., Стокгольм).

Лит.: Pauli G., Prins Eugen, hans konst och konstnarsvanner, Stockh., 1934; Silfverstolpe G. M., Prins Eugens konst, Stockh., 1935; Lindgren G., En bok om Prins Eugens, Stockh., 1948; его же, Prins Eugens Waldemarsudde, Stockh., 1949.

РОСЛИ́Н, Рослен (Roslin), Александр (15.VII.1718, Мальмё— 5.VII.1793, Париж)— живописец-портретист. Уч. в Стокгольме у Г. Шрёдера (1736—39). Работал в Ш. (до 1745 и в сер. 1770-х гг.), Германии (1745—47), Италии (1747—52), Франции (с 1752), России (1775—77). Произв.: портреты — баронессы де Нойбург-Кромьер (1756), С. Г. Шуазёля (1762), «Дама под покрывалом» (портрет жены художника; 1768), «Густав III и его братья» (1771)— все в Нац. м., Стокгольм; портрет Густава III (1777, М. замка Грипсхольм), портрет графини Е. А. Чернышёвой (1776, ГТГ), «Автопортрет с женой, рисующей пастелью» (Художеств. м., Гётеборг).

А. Рослин. «Дама под покрывалом». 1768. Национальный музей. Стокгольм.

Лит.: Кроль А. Е., Александр Рослин и его работа в Петербурге, в кн.: Скандинавский сборник, т. 15, Таллин, 1970, с. 219—33; Lundberg G. W., Roslin. Liv och verk, dl 1—3, Malmö, 1957.

СЁДЕРМАРК (Södermark), Улоф Юхан (11.V.1790, Ландскруна —15.X.1848, Стокгольм)— живописец, график, скульптор. Работал в области портретной графики. Уч. в Воен. академии (1805—09) в Стокгольме, где преподавал топографию (с 1825), и в АХ в Стокгольме (1828—32). Изучал искусство Германии, Италии, Франции. Жил в Риме (1839—41). Произв.: портреты— Каролины Биглер (1835, Нац.м., Стокгольм), скульптора Б. Э. Фогельберга (1839, Собр. Корол. АХ, Стокгольм), Фредерики Бремер (1843, Мемориальный м. писательницы Ф. Бремер, Стокгольм), Йёнса Якоба Берцелиуса (1843, АН, Стокгольм), «Енни Линд в роли Нормы» (1848, Корол. опера, Стокгольм).

Лит.: Loostrőm L., Olof Johan Södermark hans lif och verk, Stockh., 1879.

СЁРГЕЛЬ (Sergel), Юхан Тобиас (28. VIII. 1740, Стокгольм —26.II.1814, там же)— скульптор, живописец. Один из основоположников классицизма в европ. скульптуре 18 в. Уч. в АХ в Стокгольме и у П. Ю. Ларшевека (1756—57), а также в Париже (1758—64). Жил и работал в Италии (1767—78). Почётный чл. АХ в Стокгольме (1779, директор с 1810), чл. АХ в Берлине и Копенгагене. Испытал влияние античной и барочной скульптуры. Работы — назв. в ст. *Стокгольм*, а также: «Марс и Венера» (кам., 1771—79), «Спящий фавн» (мр., 1774), «Амур и Психея» (мр., 1780)— все в Нац. м., Стокгольм; портреты — Шарлоты фон Ферсен (мр., 1786, Историко-художеств. гор. м., Мальмё), «Бельман в образе Вакха» (медальон, 1787, Швед. портретный архив, Стокгольм).

Ю. Т. Сергель. «Аллегория на смерть Густава III». Перо. Тушь. Национальный музей. Стокгольм.

Лит.: Josephson R., Sergels fantasi, dl 1—2, Stockh., 1956; Sergel Johan Tobias (1740—1814). [Catalog], Kbh., 1976.

ТЕССИ́Н (Tessin)— семья архитекторов: 1) Никодемус Т. Старший (7.XII.1615, Штральзунд— 24.V.1681, Стокгольм). Фламандец по происхождению. Жил в Ш. с 1639, с 1649— придворный архитектор. Ученик Ж. де ла Валле. Путешествовал по Франции и Италии. Работы —назв. в ст. *Гётеборг*, *Кальмар*, *Стокгольм*, а также замок Мельсокер в Сёдерманланде (ок. 1660). 2) Никодемус Т. Младший (23.V.1654, Нючёпинг —10.IV. 1728, Стокгольм), сын Никодемуса Старшего. Уч. у отца. Посетил Италию. Работал у Л. Бернини (см. *Италия*). Участвовал в конкурсе на проект нового здания Лувра в Париже. Создал проект реконстр. центра Стокгольма, частично осуществлённый. Работы — назв. в ст. *Стокгольм*, а также: церкви в Кунгсёре (1689) и Карльскруне (1697), поместье Стенинге (1694—98).

Лит.: Josephson R., Tessin, Bd 1—2, Stockh., 1930—31; Kommer B. R., Nicodemus Tessin der Jüngere und das Stockholmer Schloss, Hdlb., 1974.

ФА́ЛЬКРАНЦ (Fahlcrantz), Карл Юхан (29.XI.1774, Даларна — 9.I.1861, Стокгольм)— живописец-пейзажист, график. Представитель нац. романтизма. Уч. в АХ в Стокгольме (1792—97) в классе Л. Беланже. Посетил Италию (1805—08), Норвегию (1827), Данию (1829). Испытал влияние Я. ван Рёйсдала (см. *Нидерланды*) и К. Лоррена (см. *Франция*). Проф. АХ в Стокгольме (с 1815). Произв.: «Новая мельница в Упланде», «Грот в саду Ульрихской долины» — оба 1797, Художеств. собр. ун-та, Упсала; «Даларна. Пейзаж с порогами» (1807, Собр. Корол. АХ, Стокгольм); «Пейзаж с водопадом и мельницей» (1818), «Замок в Кальмаре при лунном свете» (1835)— оба в Нац. м., Стокгольм; «Даларна. Пейзаж с водопадом» (1811), «Пейзаж при лунном свете» (1814)— оба в Художеств. м., Гётеборг.

ФО́ГЕЛЬБЕРГ (Fogelberg), Бенгт Эрланд (8. VIII. 1786, Гётеборг—22.XII.1854, Триест)— скульптор. Уч. в АХ в Стокгольме. Жил и работал в Италии (с 1821). Работы — назв. в ст. *Стокгольм*, а также: «Психея»,

«Венера», «Парис», «Аполлон», «Бальдр», «Один» (все — мр., 1830—44), «Тор» (мр., 1844) — все в Нац. м., Стокгольм.

ХЁКЕРТ (Höckert), Юхан Фредрик (26.VIII.1826, Йёнчёпинг —16.IX.1866, Гётеборг)— живописец, график. Уч. в АХ в Стокгольме (1844—45), Мюнхене (1846—1849). Посетил Париж (1851), Италию, Испанию, Англию (1861—62). Произв.: «Похороны в Лапландии» (1855, Нац. м., Стокгольм), «Парижанки у афиши» (1857, частн. собр.), «Свадебное путешествие на озеро Хурнаван» (1858, Нац. м., Стокгольм), «Девушки из Ретвика у очага» (1860, Художеств. м., Гётеборг), «Пожар в Королевском дворце в Стокгольме 7 мая 1697 года» (1862—66, Нац. м., Стокгольм).

Ю. Ф. Хёкерт. «Пожар в Королевском дворце в Стокгольме 7 мая 1697 года». 1862—66. Национальный музей. Стокгольм.

ХИЛЛЬ (Hill), Карл Фредрик (31.V.1849, Лунд — 22.II.1911, там же)— живописец-пейзажист, график. Уч. в АХ в Стокгольме (1871—74). Испытал влияние К. Коро и Ш. Добиньи (оба — см. *Франция*). Жил в Париже (1874—80). В поздних произв. обратился к религ. сюжетам. Произв.: «Пейзаж с ущельем» (1875, Историко-художеств. гор. м., Мальмё), «Осень»(1876, частн. собр., Смедсбюн), «Улица в Монтани» (1876, Нац. м., Стокгольм), «Пустынный край» (1876, Нац. м., Стокгольм), «Дом на Сене» (1877, Историко-художеств. гор. м., Мальмё), «Французский пейзаж с рекой» (1877, Художеств. м., Гётеборг), «Пейзаж с тополями. Сена» (1877, Нац. м., Стокгольм), «Сестра Анна» (1878, Историко-художеств. гор. м., Мальмё).

Лит.: Blomberg E., Carl Fredrik Hill, Stockh., 1949; Anderberg A., Carl Hill, Malmö, 1951.

ЦОРН, Сорн (Zorn), Андерс Леонард (18.II.1860, Мура —22.VIII.1920, там же)— живописец, график, скульптор, автор акв. портретов, виртуозных офортов. Уч. в Гос. швед. художественной школе (1875—77) и в АХ (1877—81) в Стокгольме. Жил и работал в Англии (1882—85), Париже (1888—96). Испытал влияние англ. акварелистов, а также Э. Дега, О. Ренуара, О. Родена (все — см. *Франция*). Посетил Италию (1882), Испанию (1884), Алжир (1887), Россию (1897), неоднократно бывал в США. Чл. «Художеств. союза» (1886); участник выставки «Противников академич. живописи» (1885). Произв.: «Летние развлечения» (акв., 1886, частн. собр., Гётеборг), «Вышечка хлеба в Муре» (1889, частн. собр., Стокгольм), портрет А. О. Коклена (1889, частн. собр., Стокгольм); автопортрет (1896), «Тост» (1897), «Танец в Иванову ночь» (1897), «Девушки в бане» (1906)—все в Нац. м., Стокгольм; «Х. Андерс» (1904, Гал. Тиль, Стокгольм), автопортрет (1915, Музей Цорна, Мура), «Омнибус» (оф., 1891), «Мадонна» (оф., 1900); статуя Густава Вазы (бр., 1903, Музей Цорна, Мура), многочисл. бр. статуэтки, дер. пластика.

Лит.: Asplund K., A. Zorn, his life and works, L., 1921; Engström A., A. Zorn, Stockh., 1952.

А. Цорн. Портрет С. И. Мамонтова. 1896. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва.

ЭЛЬД (Eldh), Карл Юхан (10.V.1873, Фильм, Упланд — 26.I.1954, Стокгольм) — скульптор. Уч. в Корол. технологич. ин-те и АХ в Стокгольме, а также в академии Коларосси в Париже (1895—1903). Испытал влияние О. Родена, А. Майоля и Э. А. Бурделя (все — см. *Франция*). Работы — назв. в ст. *Стокгольм*, а также: «Ева» (бр., 1899), «Линней» (мр., 1899, Корол. технологич. ин-т, Стокгольм), «После окончания рабочего дня» (1901—02), «В ночлежке» (1902), «А. Стриндберг» (1903, 1905, Нац. м., Стокгольм), «Гуннар Веннерберг» (1910, Художественный м., Гётеборг), «Юность» (бр., 1911, Нац. м., Стокгольм), рельефы в Сев. м. в Стокгольме (гранит, 1905).

Лит. Hoppe R., C. Eldh, Stockh., 1933; Asplund K., C. Eldh, Stockh., 1943.

К. Эльд. «Юный Линней». Бронза. 1950. Галерея Вальдемарсудде. Стокгольм.

ЭРЕНСТРАЛЬ, Клёкер (Ehrenstrahl, Klöcker, Klöker), Давид (23.IX.1629, Гамбург — 23.X.1698, Стокгольм)— живописец. Уч. у Ю. Якобса в Амстердаме (1648), жил в Риме, работал с Пьетро да Кортона (см. *Италия*). Посетил Германию (1645). С 1651 жил в Ш., с 1661—придворный живописец. Произв.: монументально-декор. циклы в Дротнингхольме и замке Грипсхольм; портреты — Карла XI, «Карл XI с семьей», Карла XII, Б. Оксеншерны — все в Атенеуме, Хельсинки; графини Беаты де ла Гарби (1666), автопортрет (1691), «Портрет художника» (1675), «Тетерева весной» (1675), «Дети Карла XI», «Аллегория изящных искусств», портрет К. Г. Оксеншерны — все в Нац. м., Стокгольм; «Распятие» (1693), «Страшный суд» (1696)— оба в Стурчюрке, Стокгольм.

Лит.: Sjöblom A., David Klöcker Ehrenstrahl, Malmö, 1947; Nisser W., Die italienischen Skizzenbücher von Erik Jönson Dahlberg und David Klöcker Ehrenstrahl, Uppsala, 1948.

ЭРИКСОН (Erixson), Свен (23.XI.1899, Тумба, близ Стокгольма —1970, Стокгольм)—живописец, мастер декор. иск-ва. Уч. в Гос. швед. художеств. школе (1922—

1923) и АХ в Стокгольме. Преподавал в Гос. швед. художеств. школе в Стокгольме (1943—53). Чл. экспрессионистич. группы «Цвет и форма» (1932). Посетил Италию, Испанию, Югославию, Францию (1930). Произв.: два гобелена в Концертном зале Гётеборга («Мелодия на рыночной площади» и «Мелодия гвельфов», 1937—39), театр. декорации к пьесам Ф. Гарсии Лорки, У. Шекспира; «Вид Стокгольма» (1931, Историко-художеств. гор. м., Мальмё), портрет Б. Юрта (1933, Нац. м., Стокгольм).

Лит.: Hodin J. P., Sven Erixson, Malmö, 1947.

ЭРИКСОН (Eriksson)— скульпторы: 1) Кристиан Э. (30.VI.1858, Арвика —6.XI.1935, Стокгольм). Уч. в Гос. швед. художеств. школе в Стокгольме (1875—1877), в Гамбурге (1877—83) и Париже (1884—87) у Ж. Фальгьера. Произв.: «К. Линней» (мр., 1894, Нац. м., Стокгольм), «Молодая бретонка» (бр., 1894, Нац. м., Стокгольм; фаянс, Гос. художеств. м., Копенгаген), «Лапландец» (1902, Художеств. м., Гётеборг), «Идиллия» (бр., 1911, Стокгольм); декор. рельефы на здании Драматич. театра в Стокгольме («Процессия Диониса», «Комедия дель арте»). 2) Лисс Э. (р. 31.VIII. 1919, Стокгольм), сын Кристиана. Представитель экспрессионизма. Уч. в Гос. швед. художеств. школе в Стокгольме у Н. Шёгрена и Э. Грате (1939—44).

Лит.: Stroembom S., Ch. Eriksson, Stockh., 1933; Kjellin H., Ch. Eriksson, liv och bildkunst, Karlstad, 1935.

ЭСТБЕРГ (Östberg), Рагнар (14.VII.1866, Стокгольм — 5.II.1946, там же)— архитектор, лидер нац. романтизма в архитектуре Ш. Уч. в Стокгольме (1884—1891). Посетил США (1893—99). Работы — назв. в ст. *Стокгольм.*

Лит.: Östberg R., The Stockholm City Hall, 3 ed., Stockh., 1956.

ЮСЕФСОН (Josephson), Эрнст (16.IV.1851, Стокгольм —22.XI.1906, там же)— живописец, график, поэт. Уч. в Стокгольме (1871—76) и в Париже у Ж. Л. Жерома (1874). Посетил Голландию, Италию, Норвегию, Данию, Германию. Испытал влияние Рембрандта (см. *Нидерланды*), иск-ва венецианского Возрождения, позднее Э. Мане (см. *Франция*). Один из организаторов выставки «Противников академич. живописи» (1885) и «Художеств. союза» (1886). Произв.: «Давид и Саул» (1878, Нац. м., Стокгольм), портрет журналиста Г. Ренхольма (1880, Нац. м., Стокгольм), «Испанские кузнецы» (1882, Нац. гал., Осло), «Водяной» (1882, Нац. м., Стокгольм), «Водяной эльф» (1884, Гал. Вальдемарсудде, Стокгольм), «Карлик» (1882, Гал. Тиль, Стокгольм), портрет Анны Хейман (1880, частн. собр.), портрет Жанет Рубенсон (1883, Художеств. м., Гётеборг), «Девушка в синем» (1883, Нац. м., Стокгольм), «Скандал в обществе» (1886—1905, частн. собр., Стокгольм).

Э. Юсефсон. Портрет журналиста Г. Ренхольма. 1880. Национальный музей. Стокгольм.

Лит.: Blomberg E., Ernst Josephsons konst, Stockh., 1956.

ЯНСОН (Jansson), Эуген (18.III.1862, Стокгольм— 15.VI.1915, там же)— живописец, график. Уч. в АХ в Стокгольме (1881—82). Участник выставки «Противников академич. живописи» (1885), один из организаторов «Художеств. союза» (1886). Посетил Францию (1900), Германию, Италию (1901). Произв.: «Улица Рослаг» (1889), «Улица Росенлунд» (1895), «Город при заходе солнца» (1897)— все в Гал. Тиль, Стокгольм; «Окраина города» (1899, Нац. м., Стокгольм), «Ноктюрн» (1901, Гал. Тиль, Стокгольм).

Лит.: Wollin N., Eugène Janssons måleri, Stockh., 1920.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Архитектура. — **Архит. отделение технологич. ф-та ун-та** в Лунде, осн. в 1668. **Ф-т арх-ры в Корол. технологич. ин-те** в Стокгольме, осн. в 1827. **Архит. отделение при Высшей тех. школе** в Гётеборге, осн. в 1829.

Изобразительное и декоративное иск-во.— **Королевская художеств. школа** в Стокгольме, осн. в 1735. **Гос. швед. художеств. школа** в Стокгольме, осн. в 1844.

УЧРЕЖДЕНИЯ. ОРГАНИЗАЦИИ

«Группа молодых 1909» («1909 års män»), художеств. объед., образованное в Стокгольме и выступавшее в 1909—11. **«Колористы»** («Koloristerne»), художеств. объед., выступавшее с выставками в 1930-е гг. в Гётеборге. **Национальная ассоциация швед. архитекторов** (Svenska Arkitekters Riksforbund) в Стокгольме, осн. в 1936. **Союз швед. архитекторов** (Svenska Arkitektföreningen) в Стокгольме, осн. в 1888. **Хальмстадская группа** («Halmstadgruppen»), художеств. объед. швед. сюрреалистов, осн. в 1929 во главе с Э. Ольсоном. **«Художеств. союз»** («Konstförbündet»), осн. в Гётеборге в 1886. **Швед. музейная ассоциация** (Svenska Museiföreningen), осн. в 1906 в Стокгольме. **Швед. об-во дизайнеров** (Föreningen Svensk Form), осн. в 1845 в Стокгольме. **Швед. художеств. ассоциация** (Sveriges Allmänna Konstförening), осн. в 1832 в Стокгольме.

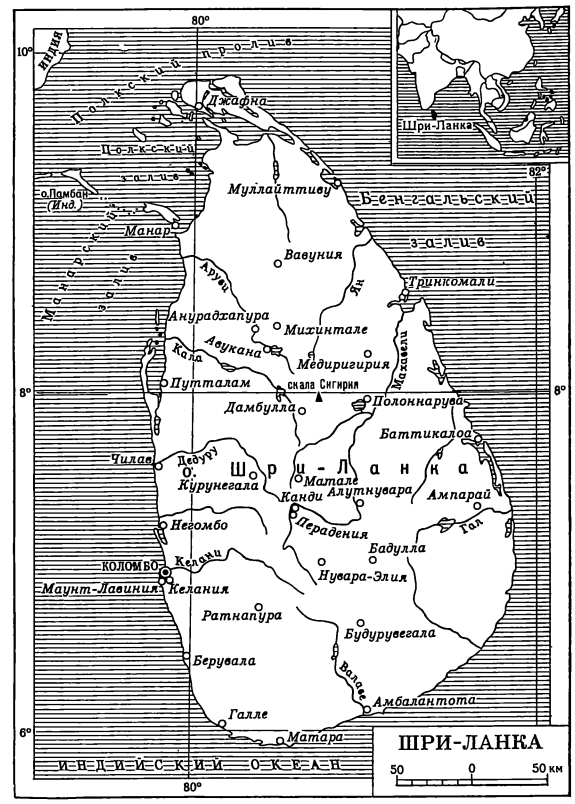
ПЕРИОДИКА

«Arkitektur» («Архитектура»)— архит. ж., выходит ежемесячно в Стокгольме с 1901. **«Form»** («Форма»)— ж., выходит в Стокгольме с 1905. **«Konstrevy»** («Искусство»)— ж., выходил в Стокгольме в 1925—70. **«Palletten»** («Палитра»)— архит.-художеств. ж., выходит ежеквартально в Гётеборге с 1940. **«Plan»** («План»)— архит. ж., выходит в Стокгольме с 1947 6 раз в году.

Авторы: М. И. Безрукова (изобразит. иск-во, справки о художниках), А. В. Иконников (арх-ра, справки о городах и архитекторах), В. Я. Петрухин (древний период), Н. В. Шлыгина (нар. иск-во), В. Д. Синюков (декор.-прикл. иск-во). Консультанты: М. Н. Соколов, Т. Д. Минкина.

ШРИ-ЛАНКА

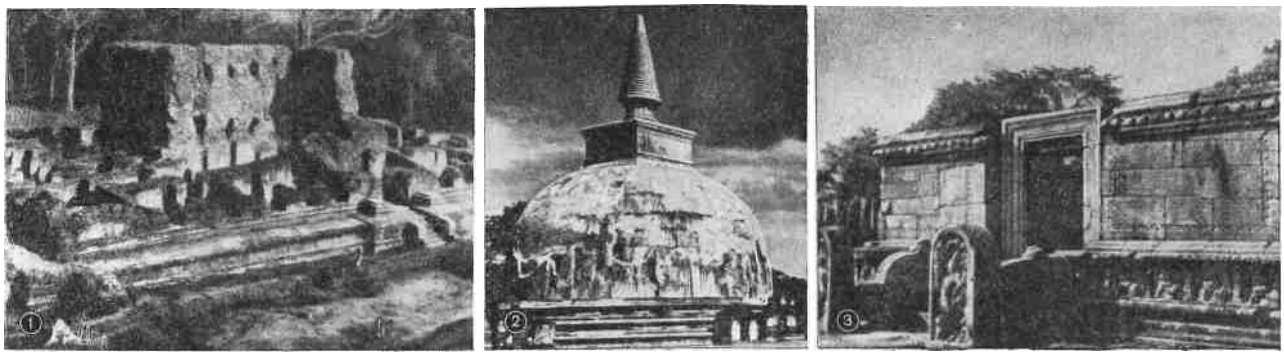
(РЕСПУБЛИКА ШРИ-ЛАНКА. SRILANKA)



Художественная культура Шри-Ланки, государства на одноимённом острове (бывший Цейлон, Ceylon) в Индийском океане, у южной оконечности п-ова Индостан, восходит к палеолиту (утварь, орудия труда из камня) и неолиту (дольмены, жертвенники, наскальные рисунки) — периодам, когда остров был заселён охотничьими племенами, вероятно предками веддов. В результате нескольких волн миграции, гл. обр. из Индии, образовалось смешанное население и начала формироваться сингальская народность. Первое крупное государство возникло в 3 в. до н. э. Его столицей стала *Анурадхапура*, давшая название одному из периодов древней истории, отмеченному расцветом культуры. Тесные государственные и культурные связи с Индией способствовали проникновению буддизма (3 в. до н. э.). В 5 в. н. э. междоусобные распри позволили тамильским завоевателям — выходцам из Юж. Индии — захватить значительную часть острова. Вместе с тамильскими племенами на территорию Ш.-Л. проникли южноиндийская культура и индуизм. В 8—13 вв. столицей крупного сингальского государства стала *Полоннарува*, давшая название этому периоду истории; многочисленные памятники его архитектуры и скульптуры связаны с эпохой подъёма средневековой культуры Ш.-Л. В 15 в. образовались три крупных государства: сингальские — Котте (на З. и Ю.-З.) и Канди (в центральной обл.), тамильское Джафна (на С.). В 16 в. территория острова (кроме территории государства Канди) была захвачена Португалией, в 17 в. — Нидерландами, со 2-й пол. 18 в. остров — английское владение, до 1802 — в составе британской Индии, с 1802 по февраль 1948 — колония Великобритании (Цейлон). В колониальный период культура Ш.-Л. пришла в упадок, и лишь с обретением независимости (с февраля 1948 по май 1972 — доминион Цейлон, с мая 1972 — Республика Шри-Ланка) начали возрождаться лучшие традиции национального искусства.

Архитектура древней и средневековой Ш.-Л., развивавшаяся в связи с индийской (см. *Индия*), своеобразна по своим художественным качествам. Она отличается простотой и ясностью композиции, благородной сдержанностью скульптурного декора, создающими впечатление гармонии и величественной статики. Для неё характерна устойчивость типов: происшедшие от индобуддийских образцов, они продолжали существовать, почти не изменяясь, на протяжении древнего и средневекового периодов. Новые черты, появившиеся в архитектуре с 12 в., сводились гл. обр. к характеру оформления, сложившемуся под влиянием южноиндийской архитектуры (изобилие и дробность горельефного декора).

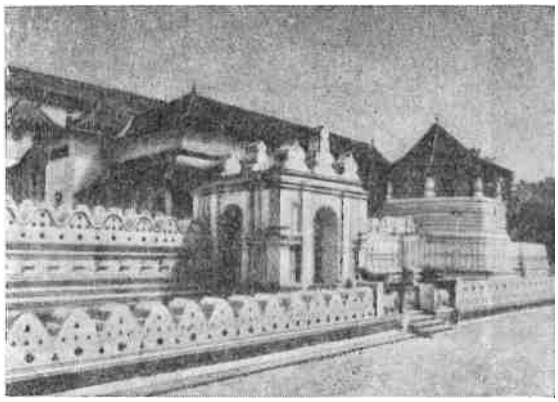
Градостроительство, вероятно, было подчинено единым планировочным принципам. Исторические хроники и археологические исследования дают представление о планировке столичных городов Анурадхапуры и Полоннарувы, в основе которой лежало деление на укреплённые стенами с воро-



1. Дворец Паракрамабаху I в Полоннаруве. 12 в. 2. Дагаба Кириви хара в Полоннаруве. 12 в. 3. Дом восьми реликвий (хета-да-ге) в Полоннаруве. 12 в.

тами «Внутренний город» (или «Царский город») с дворцом и главнейшими культовыми и правительственными постройками и «Внешний город» с жилыми домами, монастырями, а также примыкавшими предместьями; застройка велась поквартально. Необходимой принадлежностью столиц были водоёмы, сады, парки, базары. Буддийский монастырь («вихара») являлся самым значительным архитектурным комплексом; сходный с индийским, он, однако, превосходил его масштабами и разнообразием типов построек. Территория монастыря обносилась оградой с четырьмя воротами, ориентированными на страны света; две улицы, направленные от входов, пересекались в центре территории под прямым углом. Большой («царский») монастырь включал выстроенные преимущественно из кирпича ступу («дагаба»), дом дерева Бодхи («бодхигхара»), дом останков («дхатугхара») и его разновидности — круглый храм («вата-да-ге») и дом реликвий («хета-да-ге»), дом образа («патимагхара», «пилимаге»), дом собраний («упосатхагхара») — для совершения обряда посвящения и церемонии исповеди монахов; дом дхармы («дхаммасала»)—дом религии буддизма, а также общежития монахов, библиотеки, трапезные, водоёмы и др. Дагаба (Тхупарамадагаба, 244 до н. э., неоднократно перестраивалась, настоящий вид получила после реставрации 1862, и Руванвелидагаба, 2—1 вв. до н. э., неоднократно перестраивалась, особенно с последней четверти 19 в., в Анурадхапуре), впечатляющая монументальностью лаконично-чётких, массивных форм, состояла из трёхъярусного стилобата, основного объёма (в форме колокола, пузыря, с одной или несколькими камерами для хранения реликвий) и квадратной в плане надстройки с коническим кольцеобразным шпилем. Дом дерева Бодхи (в Нилакгаме, р-н Курунегалы, 8 в.) представлял собой массивную стену с четырьмя входами и крытым портиком, окружающую квадратный в плане открытый дворик с деревом, у корней которого помещалась каменная плита (Трон победы). Дом образа (Ланкатилака в Полоннаруве, 12 в.) имел, в частности, подобно индийским храмам, композицию из трёх последовательно располагающихся помещений: прямоугольный вестибюль («мантапам»), колонный притвор («антарала»), квадратный многоколонный зал святилища («гарбха-грихa»). Круглый храм (вата-да-ге в *Медиригирии*, 7 в., в Полоннаруве, 12 в.) состоял из небольшой дагабы с четырьмя статуями Будды вокруг, заключёнными в две концентрические стены, в свою очередь окружённые тремя кольцами колонн, нёсшими деревянное купольное перекрытие. Дом восьми реликвий (хета-да-ге в Полоннаруве, 12 в.) включал прямоугольный и колонный, квадратный в плане залы на профилированном цоколе со скульптурным фризом, подчёркивающим гладь наружных стен. Входы в монастырские постройки часто имели эффектное, тщательно разработанное пластическое оформление: площадка типа полукруглого орнаментированного «Лунного камня», стелы с рельефами «стражей врат» — «нагараджей» (царей-змей), балюстрады в виде рыбы-дракона — «ма́кары». В результате завоеваний острова тамилами (из Юж. Индии) наряду с буддийскими храмами возводились и индуистские, южного типа, в т. н. дравидийском стиле (см. *Индия*; храмы Шива Девале № 1 и № 2, 1-я пол. 11 в., в Полоннаруве).

Руванвелидагаба (Махатхупа) в Анурадхапуре. 2—1 вв. до н. э., неоднократно достраивалась и перестраивалась, особенно в последней четверти 19 в. Фрагмент.



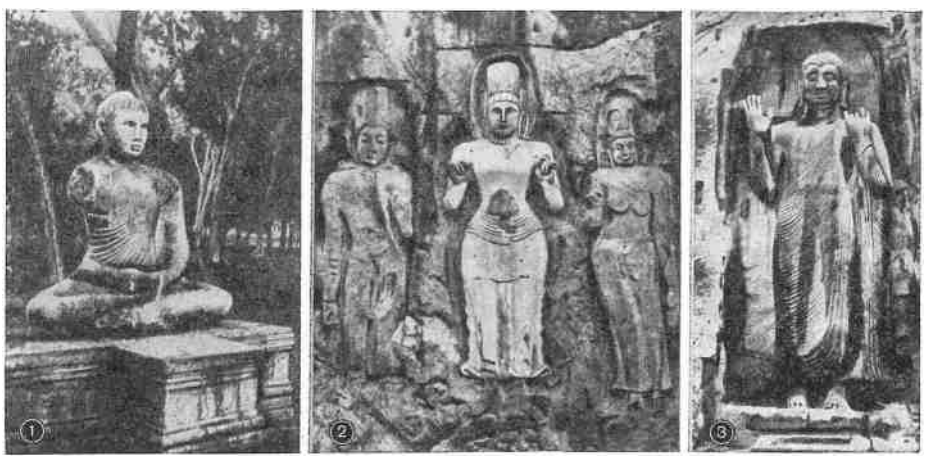
Храм Зуба (Далада Малигава) в Канди. 14 в., 18—19 вв.

Железнодорожный вокзал Марадана в Коломбо.

Гражданская архитектура также отличалась разнообразием типов, но их примеров сохранилось немного. Известно, что царский дворец представлял собой постройку с центральным помещением, окружённым большим числом комнат (дворец Паракрамабаху I в Полоннаруве, 12 в.), зал совета («магул-мадува») — прямоугольное в плане сооружение на высоком, украшенном рельефами стилобате с лестницей, оформленной балюстрадой (зал совета в Полоннаруве, 12 в.). Оборонительное зодчество представлено системами укреплений вокруг дворцов (на скале *Сигирия*), водоёмов, больниц и т. д. В период феодальной раздробленности (14—15 вв.) наметился упадок сингальской архитектуры, завершившийся глубоким кризисом с распространением европейского влияния в эпоху колониального господства (16 в. — 1-я пол. 20 в.). Традиции национальной архитектуры не угасали лишь в сохранявшем свою независимость (до 1815) государстве Канди [храм Зуба (14 в., 18—19 вв.) и дворец (18 в.) в *Канди*]. В колониальную эпоху особенно активно застраивались портовые города: Негомбо, *Коломбо* (важнейший административный центр острова), Галле и др. В них возводились новые для Ш.-Л. типы сооружений (вокзалы, муниципалитеты), в архитектуре которых в конце 18 в.—19 в. преобладали формы английского классицизма. С завоеванием независимости в строительстве наряду с достижениями мирового зодчества используется и опыт национальной архитектуры, значительное внимание уделяется реставрации древних и средневековых памятников.

Народное жилище — прямоугольная в плане, на высокой платформе глинобитная постройка с верандой на тонких столбах; для кровли используются циновки (из тростника или пальмовых листьев) или солома, иногда черепица; единственный вход расположен со стороны веранды.

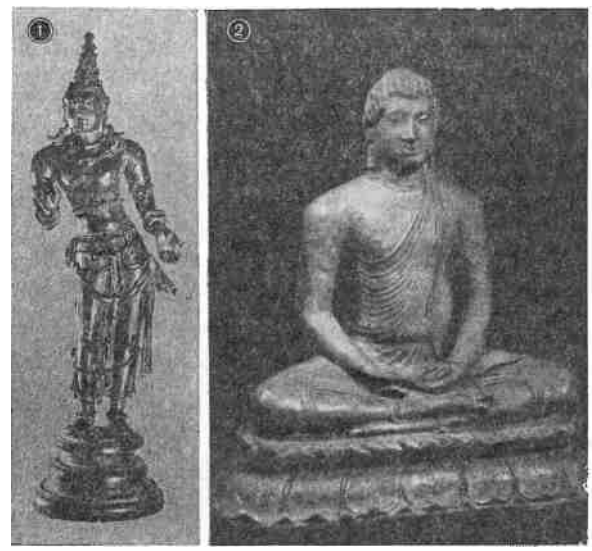
Изобразительное искусство. Монументальная каменная скульптура древнего и средневекового периодов, преимущественно связанная с буддизмом, была принадлежностью храмов, выступая нередко с их архитектурой в художественном единстве. Развивавшаяся в непосредственной связи с индийской скульптурой, сингальская пластика преломила в себе черты различных скульптурных школ *Индии* (см.)— Андхры, Гуптов, Паллавов, не теряя при этом черт своеобразия. Антропоморфный образ Будды появился в Ш.-Л. под влиянием *гандхарского искусства* (см.) и сохранил его иконографические черты: стилизованные параллельные складки оде-



1. Статуя Будды в монастыре Абхаягири в Анурадхапуре. 1 в. 2. Бодхисатва Авалокитешвара и сопровождающие его божества Судханакумара и Тара. Скальные горельефы в монастыре в Будурувегале. 9—10 вв. 3. Скальная статуя Будды в Сасеруве. 12 в.

1. Фигура «стража врат» — нагараджи. Горельеф стелы в Ратанапасаде в Анурадхапуре. 8 в. 2. «Мудрец Капила с лошадью» (?). Горельеф на скале при входе в монастырь Исурумуния в Анурадхапуре. Около 7 в. 3. Фигура «стража врат» — нагараджи. Горельеф стелы в вата-да-ге в Полоннаруве. 12 в.

жды, волосы, завитые колечками, и удлинённые мочки ушей. Однако сингальский Будда отличается большей сдержанностью и лаконизмом форм, выражающих состояние ясного спокойствия. Статуям Будды первых веков н. э. (Будда в монастыре Абхаягири, 1 в.; Будда возле Руванвелидагабы, 2 в.; Будда, 4—5 вв.; все — в *Анурадхапуре*), воплощающим идеал хинаяны — Будды-человека, достигшего состояния нирваны, но не обожествлённого, свойственны уравновешенность позы, строгая обобщённость форм, сочетающаяся с изысканной стилизацией деталей (складок одежды) в духе скульптуры школы Андхры. С конца древнего периода, с развитием обожествления Будды (в связи с усилением влияния махаяны — северной ветви буддизма), появляются гигантские скальные статуи Будды, поражающие репрезентативностью своего облика. Таковы статуи Будды в Авукане (высота ок. 13 *м*, 6—8 вв.), в Сасеруве (р-н Курунегалы, высота 12 *м*, 12 в.), статуи сидящего и лежащего (длина более 15 *м*) Будды, а также ученика Будды — Ананды (высота 7 *м*) у дома образа пещерного комплекса Галвихара в *Полоннаруве* (все — 12 в.), горельефное изображение Будды (высота 12 *м*, 9—10 вв.) в монастыре в Будурувегале (на Ю. острова). Особую группу памятников в сингальской монументальной пластике составляют стелы, устанавливаемые при входах в храмы. Горельефные изображения на них представляют композиции с фигурами «стражей врат» — нагараджей в ореоле капюшонов кобры. Фигуры нагараджей стелы в Ратанапасаде в Анурадхапуре (8 в.) по мягкости пластической моделировки форм, богатству и изяществу трактовки деталей близки лучшим образцам искусства Гуптов. Стилистически тесно связаны с пластикой индийских школ Бхархута, Санчи, Буддх-Гаи рельефы (изображения львов, лошадей, нагараджей) на стелах вахалькад (алтарей в виде ложных входов — стенок с прямоугольным выступом; дагаба Кантакачетия на *Михинтале*, 1 в. до н. э. — 1 в. н. э.). Видное место в скульптуре Ш.-Л. занимало светское направление. К лучшим его образцам принадлежит горельеф «Влюблённые» у монастыря Исурумуния в Анурадхапуре (5—7 вв.), поражающий естественностью человеческих образов, единством композиции, пластической выразительностью объёмов. Суровая сосредоточенность образа, строгий лаконизм контуров монументальных форм — черты, близкие пластике школы Паллавов,— отличают другой горельеф — «Мудрец Капила с лошадью» [(?), ок. 7в.] на скале при входе в монастырь. Известна целая группа статуй, посвящённых светским историческим личностям, в которых принцип канонической трактовки фигуры (лёгкие изгибы фигуры вправо или влево от центральной оси, удлинённые мочки ушей) сочетается с попыткой передачи черт лица, очевидно достигающей иногда конкретного сходства. В этом отношении особенно знаменита величественная скальная статуя царя Паракрамабаху I (?) в Полоннаруве (12 в.). Значительную группу памятников, сохранившихся от конца древнего периода, составляют бронзовые фигуры индуистских и буддийских божеств: Бодхисатвы Май-



1. «Бодхисатва Майтрея». Бронзовая статуэтка из Анурадхапуры. Около 6 в. Национальный музей Коломбо. 2. «Сидящий Будда». Бронзовая скульптура. Около 12 в.

Фреска в скальном убежище в Пулигода-Галге. 12 в. Фрагмент.

треи из Анурадхапуры (ок. 6 в., Национальный музей Коломбо), повелителя духов природы Куберы (8 в.), танцующего Шивы (Нагараджи; 11 в.). Выполненные в технике вытапливаемой восковой модели (способа, вероятно, заимствованного из Индии), они отличаются тонкостью и изяществом в отделке деталей, убедительностью в передаче эмоций.

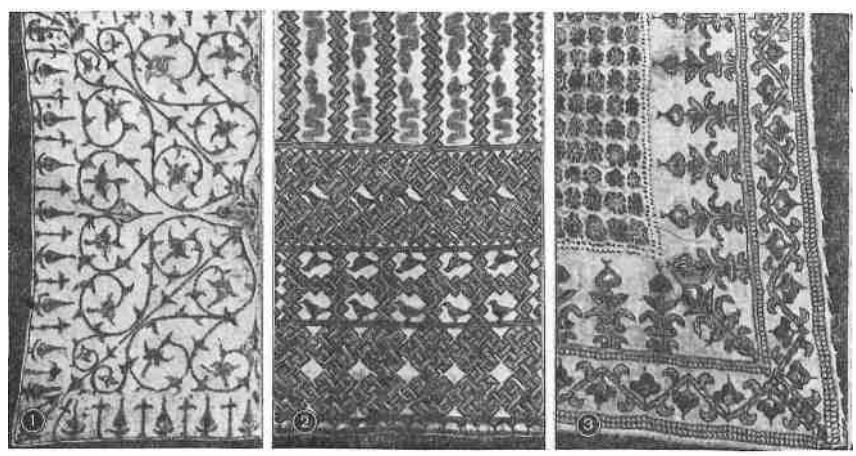
Наряду со скульптурой не меньшее развитие на Ш.-Л. получила и ж и в о п и с ь, украшавшая культовые и дворцовые сооружения. Тесно связанная в своём происхождении с индийскими художественными школами (Андхры, Гуптов и др.), она создала образцы, отмеченные местными особенностями. Письменные источники сообщают, что пещеры и стены камер для хранения реликвий в дагабах расписывались с довольно давних времён. К наиболее ранним сохранившимся образцам живописи относится фрагмент росписи 2 в. до н. э. в пещере Карамбагалла (в 10 *км* от Амбалантоты), изображающий голову бодхисатвы и бюст небесной девы-апсары. 5 в. датируются знаменитые фрески на скале *Сигирия* при подъёме на крепость царя Кассапы I. Уцелели изображения 21 знатной женщины (очевидно, придворных дам) со служанками, в роли небесных дев-апсар, бросающих на землю сквозь облака цветы. Естественная красота и изящные жесты полуобнажённых женских фигур, пышные высокие причёски и роскошные ювелирные украшения выявлены преимущественно чёткой уверенной контурной линией, а также жёлто-коричневой и зелёной подцветкой, искусно моделирующими форму. По стилю живописи фрескам Сигирии близки росписи в пещере Хиндагала (около 9,5 *км* к Ю.-В. от *Канди*; 5—7 вв.), представляющие Будду и поклоняющихся ему индуистских божеств. Традиции древней живописи не угасли в средневековье, в период Полоннарувы. Красоту чёткой уверенной линии, выявляющей объём, сохраняют фрески одного из пещерных храмов монастыря Галвихара в Полоннаруве (12 в., дошли в копиях). Однако общая тенденция в развитии средневековой живописи периода Полоннарувы характеризуется снижением роли контурной линии [фрески в камере для реликвий Махиянганадагабы близ Алутнувары (11 в.), которые изображают Будду, наставляющего небесных дев и старцев; фрески в скальном убежище в Пулигода-Галге близ древнего г. Димбулагала (Сев. Центральная провинция, 12 в.), запечатлевшие группу сидящих божеств]. Сведения о развитии монументальной живописи 13—14 вв. дают гл. обр. письменные источники. В одном из них есть сообщение о том, что при основании г. Япахувы в 1225 Паракрамабаху II пригласил 3000 живописцев для росписи 4 дворцов и 500 других построек. В другом источнике 14 в. описывается живопись в индуистском храме близ Ситавака на тему войны Рамы с Раваной (из «Рамаяны») и Кауравов с Пандавами (из «Махабхараты») и др. От периода расцвета государства Канди (15—18 вв.) данных о живописи сохранилось значительно больше, однако все они свидетельствуют о падении её художественного уровня. Ко времени правления Кирти Шри Раджасинхи (1747—80) относятся росписи в храмах Ридивихара и Дегалдорува в районе Канди (на сюжеты из джатак; один из авторов — Деварагампола Силваттене Уннансе), отличающиеся сухостью трактовки форм, а также в буддийском храме в Медавале близ Канди (сцены из «Вессантараджатаки» и «Урагаджатаки», изображение Будды под деревом Бодхи и др.) и в пещерном храме в Дамбулле (в районе Матале; сцены из жизни Будды), характеризующиеся угловатостью рисунка, бедностью колорита. В период английского колониального господства (2-я пол. 18 в.—1948) искусство традиционной монументальной живописи быстро пришло в упадок. Этому процессу в 19 в. в немалой степени способствовало влияние антихудожественной живописи М. Сарлиса на буддийские темы, распространяемой в виде дешёвых олеографий. Исключением были многофигурные росписи Солиуса Мендиса на буддийские и исторические сюжеты в храме Раджа Махавихара в Келании, отразившие стремление автора возродить традиции живописи Аджанты (см. *Индия*) и Сигирии. В духе английского академизма развивалось стан-

Д. В. А. С. Амарасекара. Портрет Бертрана Рассела.

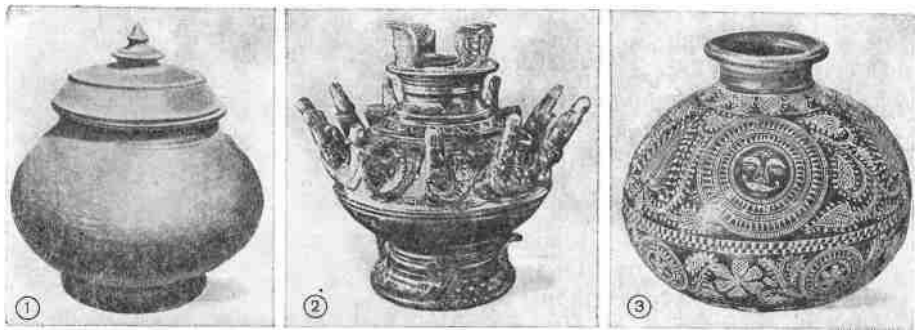
ковое изобразительное искусство. В 1888 представители традиционного направления объединились в «Цейлонское общество искусства», членами которого в разные годы были А. К. Г. С. *Амарасекара*, Т. *Раджапакше*, Дж. Д. А. *Перера*, Д. *Пейнтер*, П. Е. П. *Дераниягала*, С. Г. *Абейсингхе*, Г. С. *Фернандо*, Х. Р. Премаратне, Д. В. А. С. *Амарасекара*. Т. *Ранасинхе*. В нач. 20 в. с усилением освободительного движения в изобразительном искусстве появляются поиски национального своеобразия. Значительную роль в этом процессе сыграло влияние художников «Бенгальского Возрождения» (см. *Индия*), чьи работы Р. Тагор привёз в 1936 на Ш.-Л. В своих попытках утвердить национальные черты в искусстве члены организованной в 1943 «Группы 43», среди которых — Х. *Пиерис*, Дж. *Кит*, И. Пиерис (р. 1921), Дж. Дераниягала и др., пошли по пути сочетания народных и мифологических сюжетов с приёмами европейского современного искусства. С обретением независимости возросшее стремление к созданию национального стиля привело к организации в 1950 буддийским учёным-монахом Мапалагама Випуласара тхеро «Общества национального искусства» («Джатика Кала Перамуна»), в состав его вошли Б. Л. А. *Мендис*, К. С. Виджая, Г. В. Д. Хейянтхудува, Премаратна, Х. П. Рупасингха, И. Д. А. Виравардена, Вималасири Дени, Артур и др. В своих произведениях они, правдиво изображая пышную тропическую природу острова, крестьян и рыбаков, занятых мирным трудом, а также сюжеты из буддийских легенд и преданий, следуют традициям древней стенописи, сохраняя монументальность обобщённых форм, графическую чёткость рисунка и благородную сдержанность колорита.

И. Пиерис. «Возлюбленная».

Декоративно-прикладное искусство. Изготовление художественных изделий на острове было известно с глубокой древности, но самые ранние из сохранившихся в быту образцов относятся главным образом к 18 в. Несмотря на губительные условия колониализма, снизившие качество продукции художественных ремёсел, народные мастера смогли сохранить почти все основные виды изделий ко времени утверждения независимости, когда началось возрождение художественных ремёсел. Ткачество, получившее в древности значительное развитие, представлено хлопковыми тканями (с узором в виде геометрического орнамента и стилизованными изображениями животных), изготовленными сингальскими мастерами касты беравайо, а также тонкими и парчовыми тканями (для знати) в духе индийских, выполненными мастерами касты салагамайо, выходцами из Южной Индии. Влияние последних прослеживается и в орнаменте парадной одежды (парчовые куртки, фетровые шляпы), вышитой золотыми и серебряными нитями. Своеобразны вытканные из конопли циновки с крупным геометрическим узором, колорит которого строится на контрастах белого, чёрного, жёлтого (или красного) цветов. Мастерство исполнения отличает резьбу по дереву. Нередко сложные рельефные композиции украшают архитектурные детали, мебель, шкатулки, игральные доски, прессы для риса. Из дерева вырезаются маски для драматических представлений и танцев. Маскам, применяющимся при танце «рассая» (в представлении «колам»), изображающим полубожества, присуща причудливая фантастичность форм, маски танца «санния» (в представлении «товил») в виде человеческих лиц, более реалистичные по формам, отличает острая гротескная экспрессия. Ху-



1. Вышитая салфетка (фрагмент). 19 в. (?). 2. Покрывало (фрагмент). Хлопчатобумажная ткань. 19 в. 3. Вышитая шаль (фрагмент). Полотняная ткань. 18 в. (?). [№№ 1, 3 — храм Зуба (Далада Малигава). Канди.]



1. Сосуд. 19 в. 2. Сосуд. 20 в. (?). 3. Сосуд из Келании. Резной декор. 20 в. Национальный музей Коломбо. (Все — керамика.)

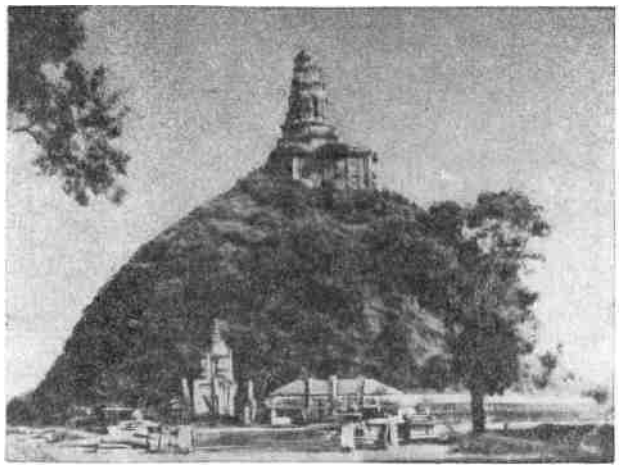
дожественная обработка металла, достигшая на Ш.-Л. высокого уровня, представлена золотыми украшениями (серьги, кольца с драгоценными камнями), стальным оружием, серебряными, латунными и бронзовыми сосудами. Изделия богато украшаются насечкой, инкрустацией, чеканкой, накладками. Далеко за пределами острова славилось искусство обработки драгоценных камней. Ныне оно процветает в г. Ратнапура, в округе которого добываются самоцветы. Гранением занимаются в основном ювелиры из Галле. Широкую известность приобрело также искусство тонкой изящной резьбы по слоновой кости (статуэтки, ларцы, гребни, украшения). Мастера керамики изготовляют сосуды разнообразных форм (от лаконичных шарообразных до причудливых, с многочисленными поднятыми кверху носиками), украшая их резным, штампованным, а также расписным и лепным декором. Распространено искусство покрытия деревянных изделий цветным лаком, придающим их поверхности эффектный блеск. Цветной лак применяется и для инкрустации по слоновой кости, рогу и раковине.

1. Черпак. Серебро, слоновая кость. 18 в. Музей Виктории и Альберта. Лондон. 2. Шкатулка. Резная слоновая кость. 18 в. 3. Кубок. Резная слоновая кость. 18 в.

Лит.: ВИИ, т. 2, кн. 2, М., 1961, т. 6, кн. 1, М., 1965; [Тюляев С.], Современная живопись Цейлона. [Альбом], М., 1958; Современный Цейлон. Справочник, М., 1967; Короцкая А. А., Архитектура Цейлона, в кн.: ВИА, т. 9, Л.—М., 1971; Тюляев С. И., Бонгард-Левин Г. М., Искусство Шри-Ланка, М., 1974; Cave H. W., The ruined cities of Ceylon, 3 ed., L., 1904; Parker H., Ancient Ceylon. An account of the aborigines and of part of the early civilisation, L., 1909; Coomaraswamy A. K., History of Indian and Indonesian art, L., 1927; его же, Mediaeval Sinhalese art, 2 ed., N. Y., [1956]; Smith V. A., A history of fine art in India and Ceylon, 2 ed., Oxf., 1930; Paranavitana S., The stupa in Ceylon, Colombo, 1946; Art and architecture of Ceylon. Polonnaruva period. Introd. by S. Paranavitana, Bombay, 1954; The festival of arts..., Colombo, 1954; Devendra D. T., The Buddha image and Ceylon, Colombo, 1957; Ceylon. Tempelbilder und Felsmalereien, Vorwort von W. G. Archer, Einleitung S. Paranavitana, Münch., 1957; Geiger W., Culture of Ceylon in mediaeval times, Wiesbaden, 1960; Wijesekera Nandadeva, Early sinhales sculpture, Colombo, [1962]; Mode H., Die buddhistische Plastik auf Ceylon, Lpz., 1963; The evolution of the Buddha image, ed. B. Rowland, N. Y., 1963; Mudijanse Nandasena, Mahayana monuments in Ceylon, Colombo, 1967; Sri Lanka. Aus Legende, Märchen, historischer Überlieferung und Bericht. [2500 Jahre Reisen nach Ceylon], hrsg. von H. Mode, Lpz.—Weimar, 1977.

ГОРОДА. АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

АНУРАДХАПУ́РА (Anuradhapura; Анурадхапура)— г., адм. центр Сев.-Центральной пров. В 5 в. до н. э.— нач. 11 в. н. э. столица первого Сингальского гос-ва. В нач. 11 в. разрушена правителями южноинд. тамильского гос-ва Чола. Состояла из «Внутр. г.» с царским дворцом, гл. культ. сооружениями и парком Махамегхавана, а также «Внешнего г.», где находились многочисл. храмовые постройки, парки, религиозные обители, жилые дома. Была окружена креп. стеной с башнями и 4 воротами, ориентиров. на страны света. От древнего г. в центре и окр. совр. А. сохранились многочисл. пам. Дагабы: **Тхупарамадагаба** (244 до н. э., неоднократно перестраивалась, настоящий



Анурадхапура. Абхаягиридагаба. Около 1 в. до н. э.

вид получила после реставрации 1862; кирп., белая мр. облицовка; диам. платформы 50,2 *м*, выс. купола 19 *м*; на круглой платформе с 3-ярусным круглым стилобатом купол в форме пузыря, на верху к-рого — кв. в плане надстройка с коническим кольчатым шпилем; в куполе — маленькая реликварная камера; кам. колонны окружали дагабу в 4 ряда), **Руванвелидагаба** (Махатхупа, «Великая ступа»; 2—1 вв. до н. э., неоднократно достраивалась и перестраивалась, особенно с последней четверти 19 в.; выс. без шпиля 54,6 *м*; на 2 ступенчато располож. прямоугольных платформах — 3-ярусный круглый стилобат, на к-ром — купол в форме пузыря с кв. надстройкой, увенч. коническим шпилем с остроконечным навершием; шпиль обложен золотыми пластинами и завершён горным хрусталём; внутр. платформа обнесена стеной со скульпт. фризом в виде слоновых голов), **Мирисаветидагаба** (1 в. до н. э., диам. осн. объёма у основания 51,2 *м*, первонач. выс. 61 *м*; на круглой платформе — 3-ярусный круглый стилобат, на к-ром — осн. объём, слегка суживающийся кверху и затем усечённый; к стилобату примыкают с 4 сторон света пристроенные позже вахалькады, украш. фризами из фигур слонов, голов рыбы-дракона — ма́кары), **Абхаягиридагаба** мон. Абхаягири (ок. 1 в. до н. э.; в наст. время осн. объём — холм, поросший лесом, с возвышающейся над ним кв. надстройкой с остатками

Анурадхапура. Пещерный храм Исурумуниявихара. Около 3 в. до н. э.

шпиля), **Джетаванадагаба** мон. Махавихара (334—361; ныне основной объём — холм, поросший лесом, выс. 70,5 *м*, диам. у основания 113 *м*, с кв. надстройкой и остатками шпиля). Пещерный храм **Исурумуниявихара** (ок. 3 в. до н. э.), входивший в обширный мон. комплекс Исурумуния. «Медный дворец» мон. Махавихара (или Лохапасада; служил домом собрания — упосатхагхара; 1 в. н. э.; сохранилось 1600 кам. колонн). Круглый храм (Ланкарама, дом реликвии Зуба; 6 в.; сохранились столбы). Высшая школа (Монара Паривена; 4 в.). Руины гор. стен (4 в.), ворот, мостов, остатки увеселит. сада, водоёмы (в т. ч. 3 в. до н. э.; бассейн Куттам Покуна при мон. Абхаягири, ок. 1 в. до н. э.). Скульптура 1—8 вв.: статуи Будды, Бодхисатвы, царей, стелы с рельефными изображениями «стражей врат» — нагараджей, горельефы «Влюблённые» (5—7 вв.) у мон. Исурумуния и «Мудрец Капила с лошадью» [(?), ок. 7 в.] на скале при входе в мон. Исурумуния.

Нар. м. А., осн. в 1971.

Лит.: Anuradhapura, greatest of Ceylon's ancient cities, Ceylon, 1954; Marcus Fernando W. R., Ancient city of Anuradhapura, Colombo, 1965; Ceylon. Ancient cities. Anuradhapura, Mihintale, Polonnaruwa, Sigiriya. The Ceylon tourist board, Colombo, [s. a.].

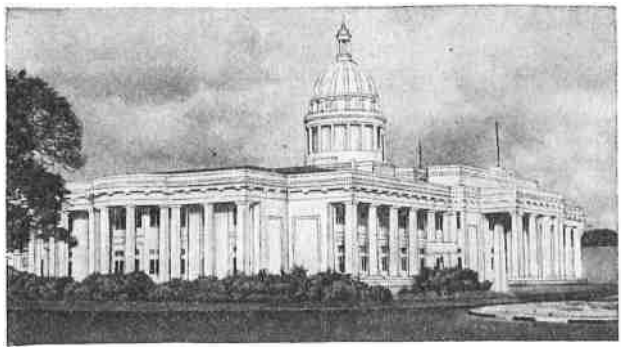
КА́НДИ (англ. Kandy; сингальское Маха-Нувара, букв.— Великий город) — г., адм. центр Центр. пров. К. был столицей последнего сингальского гос-ва (15 в.— 1815). **Храм Зуба** (Далада Малигава; 14 в.,18—19 вв.) — 2-этажное здание с прямоуг. в плане святилищем, украш. росписью и резьбой; б-ка (нач. 19 в.). Близ храма — Натха Дэвале (12 в.) — дворец, включает 2 здания (18 в.), в т. ч. зал аудиенций (1784) с перекрытием на столбах, украш. резным растит. орнаментом, и светло-голубыми стенами, отделанными белыми барельефами, изображающими танцовщиц, гусей, львов. Часовня Колледжа Троицы (росписи Д. *Дейнтера*, 20 в.).

Канди. Горельеф в храме Зуба (Далада Малигава). 18 в.

Нац. м. К., осн. в 1942.

В 9,5 *км* от К.— пещера Хиндагала с росписями (5—7 вв.). В 11 *км* от К.— Ланкатилака (дом образа; сер. 14 в.), Эмбакке Дэвале (храм в честь индуистского божества Сканды). Близ К., в Медавале,— храм с росписями (18 в.). В районе К.— храмы Ридивихара и Дегалдорува с росписями (18 в., один из авторов — Деварагампола Силваттене Уннансе).

КОЛО́МБО (в сингальском произношении — Каламбу; англ. и португ. Colombo)— столица, гл. порт, экономич. и культурный центр Ш.-Л. Расположен на зап. берегу о-ва Ш.-Л., у устья р. Келани. В ср. века г. был известен под назв. Колонтота и являлся важным торг. центром в бассейне Индийского океана. При португ. господстве (16—17 вв.) превращён в воен. форт. Голландцы, завоевавшие К. к 17 в., сильно его укрепили. В 1796 был захвачен англ. колонизаторами. Стал адм. центром англ. колонии Цейлон. С 1948 столица гос-ва Цейлон, с 1972—Республики Ш.-Л. Р-н форта — деловой центр К.— регул. распланирован; здесь находятся здание Нац. гос. ассамблеи (наст. вид получило в результате реконструкции 1948; неоклас-



Коломбо. Здание муниципалитета. 1924—28.

сика), дом президента (Джанадхипатхи Медура; 1852), почтамт (1895—1900), «Силонко-хаус» (конец 1950-х гг.), отель «Силон Интерконтиненталь» (начало 1970-х гг.). Восточнее форта — «старый г.» Петтах — р-н мелкой, а также оптовой торговли, кустарных промыслов, складов; Большая мечеть. К С.-В. от форта — узкие ул., застроенные 1-этажными домами, буддийские храмы Дипадуттарамайя (1806), Парамананда Пурана Вихарая (1806), католич. собор св. Люсии (1906). В р-нах, располож. к Ю. и Ю.-В. от форта, — муниципалитет (1924—28, неоклассика), Междунар. зал конференций (1973), Нац. музей, Публичная б-ка, железнодорожный вокзал Марадана, буддийский храм Готама Вихара (росписи Дж. *Кита*), сады, парки, обширная приморская газонная пл. Галле Фейс. Мемор. колонна в память жертв 1-й мировой войны 1914—18. Монумент независимости 1948. Пам. премьер-министру республики Ш.-Л. Соломону Бандаранаике (бр., постамент — бр., гранит, 1976, сов. скульптор Л. Е. Кербель, см. *РСФСР*, арх. Т. и С. Викрамасинкхе).

Нац. м. К. осн. в 1876, нац. иск-во, древности. **Гал. иск-в,** осн. в 1958.

Лит.: Hulugalle H. A. J., Centenary volume of the Colombo Municipal Council 1865—1965, [Colombo, 1965].

МЕДИРИГИ́РИЯ (Medirigirya; древняя М а н д а л а г и р и, Mandalagiri)— насел. пункт в Сев. Центр. пров. Круглый храм (вата-да-ге; 7 в.): дагаба, окруж. тремя концентрич. рядами столбов, ранее нёсших дер. купольное перекрытие; между 2-м и 3-м рядами столбов от центра — кирп. стена с 4 входами, ориентиров. на страны света; в одной линии с наружным рядом столбов — 2-я низкая ограда с резным декором; вокруг дагабы — 4 статуи сидящего Будды (8—9 вв.); с сев. стороны — гл. вход с двухмаршевой лестницей.

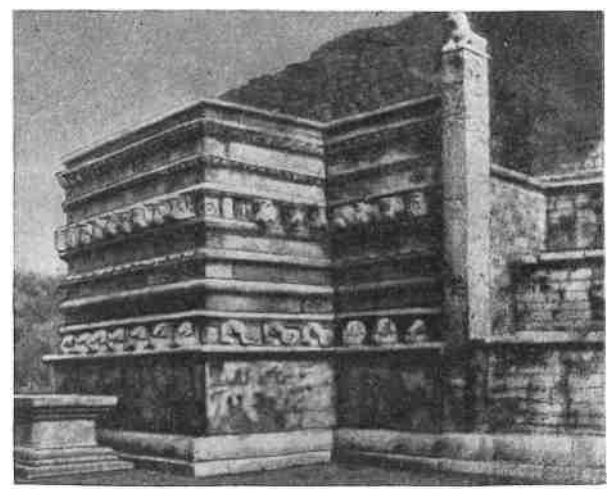
Медиригирия. Статуя Будды в вата-да-ге. 8—9 вв.

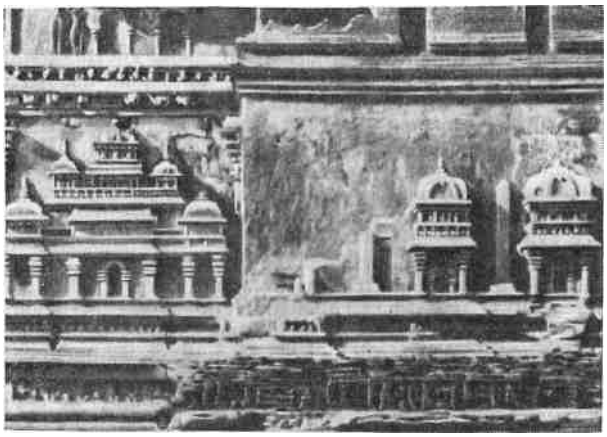
МИХИ́НТАЛЕ (Mihintale) — скалистая возвышенность близ *Анурадхапуры*, на которой находится дагаба Кантакачетия (осн. в 3—2 вв. до н. э.). Ныне имеет вид холма, поросшего лесом. Сохранились стилобат и 4 вахалькады со стелами, украш. рельефами (львы, лошади, нагараджи, 1 в. до н. э.— 1 в. н. э.), связанными с трад. скульпт. школ Буддх-Гаи и Бхархута (см. *Индия*).

Лит. см. при ст. *Анурадхапура.*

ПОЛОННАРУ́ВА (Polonnaruwa)— насел. пункт на С.-В. о-ва, к Ю.-В. от *Анурадхапуры*. В ср. века, после падения Анурадхапуры, П.— столица второго сингальского гос-ва, центр сингальской цивилизации. В период расцвета этого гос-ва (12 в.) в П. были построены грандиозные мон. комплексы, дворцы. С упадком 2-го сингальского гос-ва, в 13—14 вв., П. запустела.

Михинтале. Вахалькада дагабы Кантакачетия. 1 в. до н. э. — 1 в. н. э.





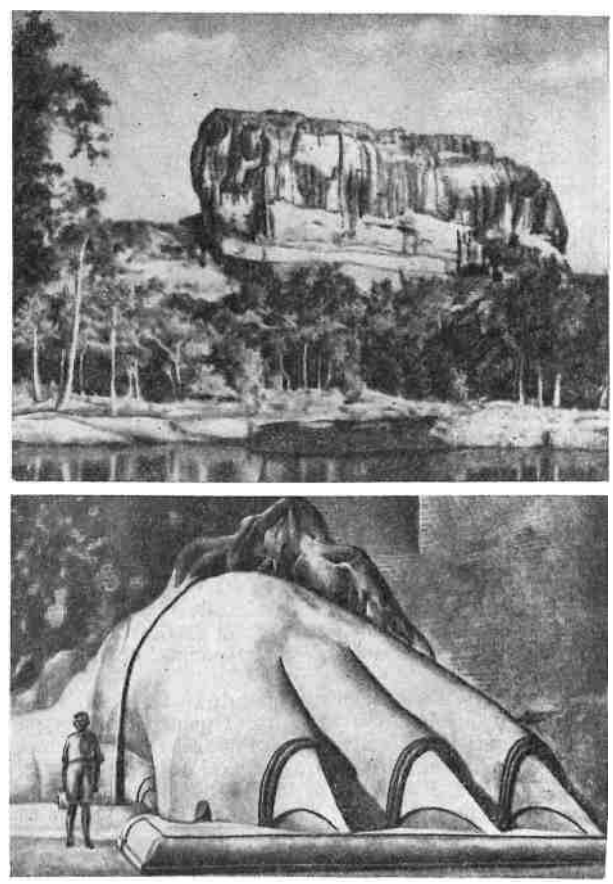
Полоннарува. Дом образа Ланкатилака. 12 в. Деталь.

Обнесённая неск. креп. стенами с многочисл. воротами, П. имела чёткое деление на «Внутр. г.», включавший царскую цитадель («Нандана») с дворцом, парком и культ. сооружениями, а также «Внешний г.»— с жилыми домами, мон., базарами, садами, водоёмами. Сохранились руины многочисл. арх. пам. 12 в. Дагабы: **Дамилатхупа** (Демаламахасея; на площадке усеч. купола — 2-я меньшая ступа со спиральной лестницей вокруг купола), **Ранкотвихара-ступа** (Руванвели; кирп., выс. 38 *м*; по типу близка к Руванвелидагабе в *Анурадхапуре*), **Киривихара** (кирп., выс. до навершия 24,4 *м*; осн. объём в форме пузыря), **Пабулувихара. Сатмахал Пасада** — 7-этажная кирп. ступенчатая башня, кв. в плане, с рельефными фигурами в настенных нишах. **Дом восьми реликвий** (хета-да-ге; гладкие кам. блоки) — прямоуг. в плане здание с входом с вост. стороны, сильно профилиров. цоколь с горельефным фризом в виде фигур сидящих львов; к дверному проёму ведёт лестница, оформл. стелами с горельефами нагараджей и балюстрадой в виде рыб-драконов ма́кара; внутри 2 зала — прямоуг. и кв. в плане, с двумя рядами колонн. **Вата-да-ге**— на круглой террасе кирп. стена с 4 входами, окружающая небольшую дагабу с 4 статуями Будды вокруг, ближе к наружному краю террасы, оставляя место для кругового обхода,— невысокая ограда со столбами, украш. двумя поясами рельефных фризов; всё сооружение поднято на круглую платформу, к к-рой с сев. стороны примыкает небольшая площадка с лестницей и «Лунным камнем»; с платформы к 4 входам, ведущим на обходную дорожку террасы и далее во внутреннее помещение, пристроены 4 лестницы с балюстрадами в виде рыб-драконов — ма́кара, стелами с рельефами нагараджей и «Лунными камнями». **Нишшанка Лата Мандапая**— терраса, окруж. кам. оградой, с группой гранитных колонн со стволами изогнутой формы в виде лотосовых стеблей. Дома образа: **Ланкатилака** мон. Джетавана [дл. 52 *м*, наибольшая шир. 21 *м*, выс. сев. стены 16,8 *м*, первонач. выс. ок. 30,5 *м*; прямоуг. в плане вестибюль ведёт в колонный притвор и далее в кв. в плане многоколонный со сводчатым перекрытием зал святилища с горельефной статуей Будды (выс. 13 *м*); на стенах фрагменты росписей, изображающих индуистских божеств, жрецов, почитающих Будду; вход фланкирован 2 высокими полуколоннами и 2 парами стел с рельефами нагараджей], **Тиванка Пилимаге** мон. Джетавана (на наружных стенах — пилястры, горельефы в виде фасадов зданий, фигуры божеств; внутри — росписи на сюжеты джатак), **Тхупарама** (по типу близок к южноинд. храмам в т. н. дравидийском стиле). **Северный храм** (кирп., покрытый стукковой штукатуркой): прямоуг. в плане, снаружи — обильный скульпт. декор (фигурки божеств в нишах, горельефные фасады домов), внутри — следы росписей на сюжеты джатак. **Пещерный комплекс Галвихара:** одна из трёх сохранившихся пещер — дом образа (выс. 3 *м*, шир. 8 *м*, глубина 4 *м*), у входа потолок поддерживают 2 столба, у задней стены скульптура Будды на лотосовом троне; слева от входа в пещеру — скульптура сидящего, справа—лежащего в паринирване Будды (дл. 15 *м*), а также его ученика Ананды (выс. 7 *м*). Индуистские храмы: Шива Девале № 1 и № 2 (1-я пол. 11 в., в духе южноинд. храмов в т. н. дравидийском стиле). **Дворец Паракрамабаху I** — большое число малых помещений с мощными стенами вокруг центр. зала 1-го этажа. **Зал приёмов** (мандапа)— прямоуг. в плане сооружение с 4 рядами кам. столбов, нёсших крышу, на высоком профилиров. стилобате, украшенном скульпт. фризами; лестница оформлена балюстрадой в виде рыб-драконов ма́кара и фигурами львов на входной площадке. **Зал совета** (магул-мадува; по типу близок к залу приёмов). Водоёмы: Лотосовый бассейн (в виде распустившегося цветка лотоса), купальня Шила Покхарани. Статуя царя Паракрамабаху I (?).

Лит. см. при ст. *Анурадхапура*.

СИГИРИЯ (Sigiriya; Синхагири —«Львиная скала»)—скала (выс. 183 *м*) в 65 *км* к Ю.-В. от *Анурадхапуры*. На вершине (ход на неё шёл через гигант-

Сигирия. Вверху — общий вид скалы. Внизу — «Лапа». Сохранившийся фрагмент гигантской скульптуры льва. 5 в.



скую скульптуру льва; сохранились лапы)— остатки дворца-крепости царя Кассапы I (5 в.), парков, террас, водоёмов. По его приказу при подъёме на крепость были созданы (5 в.) фрески, изображающие молодых женщин в виде апсар (уцелела 21 фигура), бросающих сквозь облака на землю цветы. Ниже уровня расположения фресок находится ограждающая их стенка, покрытая отполированной штукатуркой, с надписями древних посетителей, выражающими восхищение росписями. На склонах скалы и у её подножия сохранились также остатки сложного комплекса сооружений — оборонительных (стены, ров), дворцовых, царских парков.

Лит. см. при ст. *Анурадхапура.*

ХУДОЖНИКИ

АБЕЙСИ́НГХЕ (Abeysinghe), Стэнли Г. (р. 1914)— живописец. Уч. у Дж. Д. А. *Переры* в Цейлонском тех. колледже в Коломбо (окончил в 1939) и в Лондоне. Директор Гос. колледжа изобразит. иск-в в Коломбо. Был вице-президентом «Цейлонского об-ва иск-ва».

АМАРАСЕ́КАРА (Amarasekara), А. К. Г. С. (р. 2.III. 1883)—живописец академич. направления. В 1908 основал первую на Ш.-Л. художеств. школу. С 1903— чл. «Цейлонского об-ва иск-ва» (с 1959—его президент).

А. К. Г. С. Амарасекара. «Дочь танцора с демоническими масками».

Произв.: «Дочь танцора с демоническими масками»; портреты —М. Ганди (акв.), Р. Тагора, посла Цейлона в СССР доктора Малаласекера.

АМАРАСЕ́КАРА (Amarasekara), Д. В. А. С. (р. 1918)— живописец. Сын А. К. Г. С. *Амарасекары.* Чл. «Цейлонского об-ва иск-ва». Произв.: портрет Бертрана Рассела.

ДЕРАНИЯГА́ЛА (Deraniyagala), П. Е. П. (р. 1903)— живописец, график и скульптор. Директор Нац. музеев. Чл. «Цейлонского об-ва иск-ва». Работает как анималист. Произв.: «Голова бойцового петуха» (бр.).

КИТ (Keyt), Джордж (р. 17.IV.1901, Канди)— живописец и график. Уч. у Джорджа де Нейсе. Основатель объед. «Группа 43». Произв.: «Девушка с птицей»; фрески в храме Готама Вихара в *Коломбо.*

МЕ́НДИС (Mendis), Б. Л. А. (р. 1932, юг Цейлона)— живописец и график. Уч. в Гос. колледже изобразит. иск-в в Коломбо (окончил в 1955) у Дж. Д. А. *Переры.* Чл. «Об-ва нац. иск-ва». Произв.: «Женщины, играющие на барабане „раббан“», «Муж и жена на пути в поле», «Слепой музыкант», «Танец с сосудами», «Ночью в деревне», «Уборка урожая», «Жил-был однажды...», «Саманалаканда, или Адамов пик — священная гора»— все гуашь.

ПЕ́ЙНТЕР (Paynter), Дейвид (р. 1900, Индия)— живописец. Уч. в школах Корол. академии иск-в в Лондоне. Работал в Италии. Директор Гос. колледжа изобразит. иск-в в Коломбо, вице-президент «Цейлонского об-ва иск-ва». Произв.: «Козы и кактусы»; росписи — в часовне Колледжа Троицы в *Канди*, в Колледже св. Фомы в Маунт-Лавинии.

ПЕРЕ́РА (Perera), Дж. Д. А. (р. 1897)— живописец. Уч. в Цейлонском тех. колледже в Коломбо и в Европе (1940-е гг.). Был директором Цейлонского тех. колледжа, вице-президентом «Цейлонского об-ва иск-ва». Работал гл. обр. как портретист.

ПИЕ́РИС (Pieris), Харри (р. 1904)— живописец. Уч. в Корол. колледже в Коломбо и в Художеств. школе А. К. Г. С. *Амарасекары.* В 1929—35 уч. у Р. Р. Фалька (см. *РСФСР*) в Париже. В 1935—38 посетил Индию, где состоялось знакомство с Р. Тагором (см. *Индия*). Чл. объед. «Группа 43». Произв.: «Пейзаж Дарджилинга» (частн. собр.), портрет епископа Лакдаса де Мел.

РАДЖАПА́КШЕ (Rajapakse), Тюдор (30.XII.1868— 1959)— живописец. Уч. у С. Лукаса и П. Дейвидсона (Лондон), Коссута (Висбаден), Андре-Мориссе (Париж). Был вице-президентом «Цейлонского об-ва иск-ва». Произв.: портрет А. Е. Раджапакше.

РАНАСИ́НХЕ (Ranasinhe), Тисса — скульптор. Уч. в Гос. колледже изобразит. иск-в в Коломбо. Работал в Лондоне. Преподавал в Гос. колледже изобразит. иск-в. Чл. «Цейлонского об-ва иск-ва». Произв.: портрет А. К. Г. С. Амарасекары (бр.), статуя премьер-министра Д. Ш. Сенанаяке.

ФЕРНА́НДО (Fernando), Г. С.— график. Уч. в Художеств. школе А. К. Г. С. *Амарасекары.* Был вице-президентом «Цейлонского об-ва иск-ва». Произв.: «Воловья упряжка с травой», «Деревенская сценка», «Наводнение в Раджарате» — все акв.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Гос. колледж изящных иск-в в Коломбо, осн. в 1953.

ОБЪЕДИНЕНИЯ

«Группа 43» в Коломбо, осн. в 1943; объед. живописцев, графиков, скульпторов, следующих в основном европ. направлениям 20 в. **«Об-во нац. иск-ва»** («Джатика Кала Перамуна», Jatika Kala Peramuna) в Коломбо, осн. в 1950; объед. живописцев, графиков, следующих традициям нац. иск-ва. **«Цейлонское об-во иск-ва»** в Коломбо, осн. в 1888; объед. живописцев, скульпторов академич. направления.

ПЕРИОДИКА

«Kalamanjari»—ж., выходит с 1950 в Коломбо. **«Archaeological Survey of Ceylon»** («Археологическое обозрение Цейлона»), выходит ежегодно.

Автор С. И. Тюляев. Консультанты: Н. С. Сычёва, Н. К. Карпова.

ЭГЕЙСКОЕ ИСКУССТВО

Эгейской **или** крито-микенской называют художественную культуру Греции 30—12 вв. до н. э., основными центрами которой были о-в Крит (в восточной части Средиземного моря), материковая Греция и острова Эгейского моря (архипелаг Киклады); временами к ней тяготело искусство Троады (западное побережье Малой Азии и близлежащие острова) и о-ва Кипр. Археологические открытия конца 19—20 вв. дали богатейший материал и показали, что художественная культура каждого из эгейских центров обладает своей спецификой. История Э. и. характеризуется переходом ведущей роли в его развитии от одной области Эллады к другой.

Расцвет Э. и. был подготовлен длительным развитием художественной культуры Эгейского мира в 7-м — нач. 3-го тысячел. до н. э. (неолит, халколит).

Уже к раннему неолиту восходит традиция возведения построек на каменных фундаментах со стенами из сырцового кирпича, укреплёнными деревянными столбами и жердями (раскопки поселений в Фессалии, Фокее, Пелопоннесе — материковая Греция, в Кносе — о-в Крит, см. *Греция*). К т. н. периоду Сескло (средний неолит, 4-е тысячел. до н. э.) относится открытый в Фессалии первый образец дома типа мегарона (прямоугольное в плане помещение с очагом в центре и открытым портиком с торца), который получил значительное распространение в

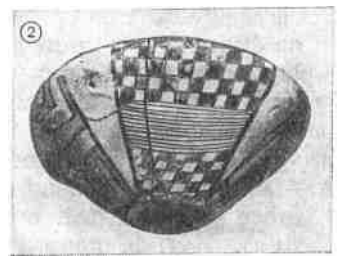
Фигурка лягушки. Из Неа-Никомедии (Македония). 7-е тысячелетие до н. э. Археологический музей. Верия.

конце 4-го — нач. 3-го тысячел. до н. э. (поздний неолит и халколит), возможно, в качестве жилища вождя или культового сооружения (Димини в Фессалии). Поздненеолитическое поселение Димини, раскопками которого были обнаружены каменные крепостные стены, даёт, вероятно, древнейший образец укреплённого поселения в материковой Греции.

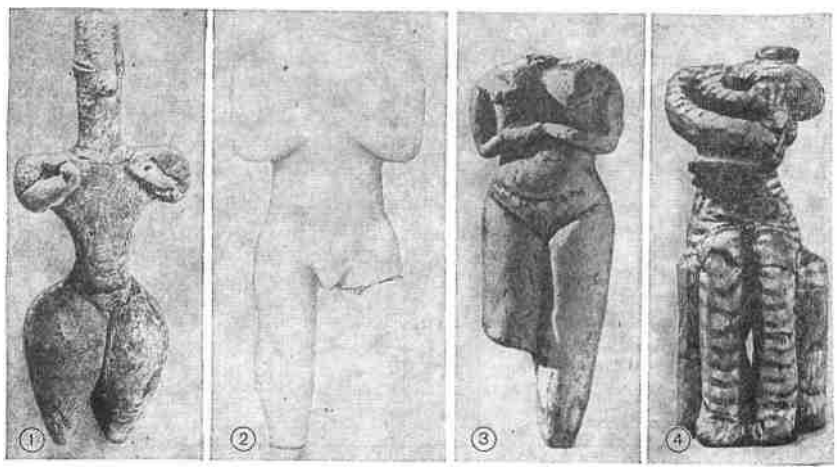
В начале неолитической эпохи зарождается искусство коропластики. 7-м тысячел. до н. э. датируются примитивные и схематичные необожжённые глиняные фигурки женщины (возможно, богини-матери) с широкими бёдрами, узкой талией и прижатыми к груди руками (поселение в Неа-Никомедии в Южной Македонии; Археологический музей, Верия). Средненеолитическая глиняная статуэтка из Лерны (Пелопоннес; Музей, Коринф) демонстрирует значительно возросшее мастерство лепки, стремление первобытного ваятеля к освоению форм и пропорций человеческого тела. Коропластика позднего неолита и халколита (энеолита) — главным образом расписная терракота, характеризуется усилением обобщённости и некоторым огрублением форм, появлением новых иконографических типов (напр., богини-матери с младенцем на руках).

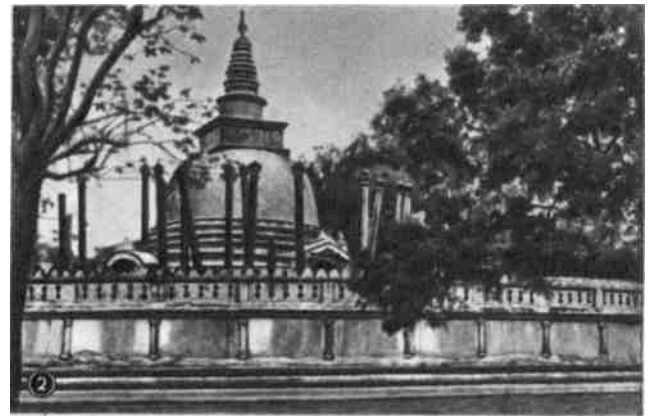
В эпоху неолита наметились основные линии развития керамического искусства эгейских центров. В поселениях материковой Греции открыты так называемые радужные сосуды с лощёным переливчатым покрытием, изделия с блестящей протолаковой краской («урфирнис»), чернолощёная посуда с примитивным вдавленным или процарапанным орнаментом (ломаные зубчатые линии, ромбы и другие геометрические мотивы), а также расписная керамика с геометрическими узорами красной краской по светлому фону. В поздненеолитической керамике материковой Греции проявились связи с северобалканскими и придунайскими районами. Неолитическая керамика Крита, во многом сходная с посудой материковой Греции, отличалась от неё развитием росписи по тёмному фону, а также некоторыми видами, имеющими общие черты с малоазийскими и древнеегипетскими изделиями (например, декор из горизонтальных линий, инкрустация гравированного орнамента белой пастой).

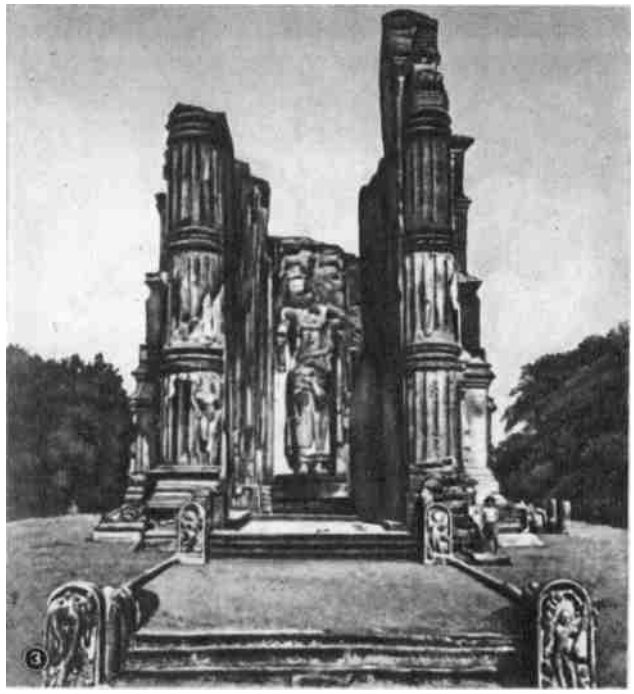
Керамика неолита. 1. Сосуд с росписью и фрагмент расписного сосуда с изображением человеческих фигур. Из магулы (холма) Одзак (Фессалия). Оба—прорисовка. 2. Расписной сосуд. Из Димини (Фессалия). Начало 3-го тысячелетия до н. э. 3. Сосуд с росписью. Из Димини. Поздний неолит. (№№ 2, 3 — Национальный музей, Афины.)

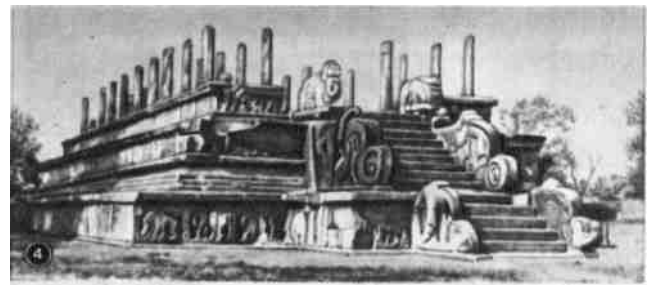


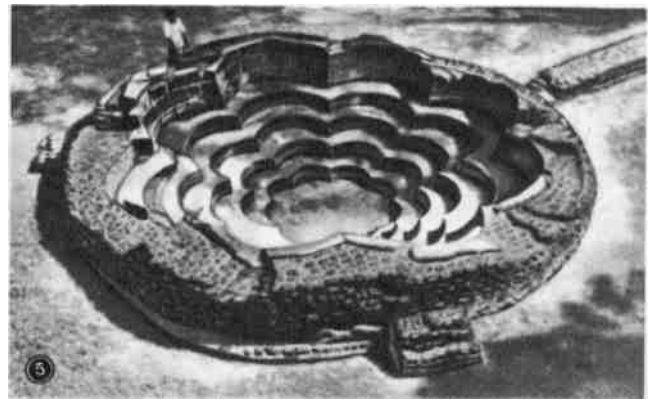
Мелкая пластика неолита. 1. Женская статуэтка. Из Неа-Никомедии (Македония). Необожжённая глина. 7-е тысячелетие до н. э. Археологический музей. Верия. 2. Мужская статуэтка. Из Кноса (Крит). Мрамор. Ранний неолит. Музей. Ираклион. 3. Женская статуэтка. Из Лерны (Пелопоннес). Терракота. Средний неолит. Музей. Коринф. 4. Статуэтка богини-матери с младенцем на руках. Из Сескло (Фессалия). Терракота. Роспись. Поздний неолит. Национальный музей. Афины.

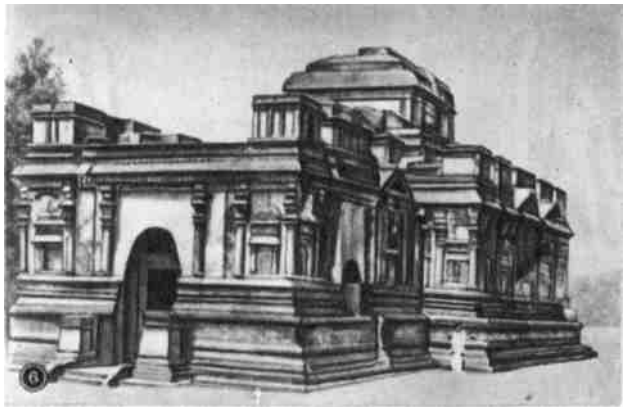


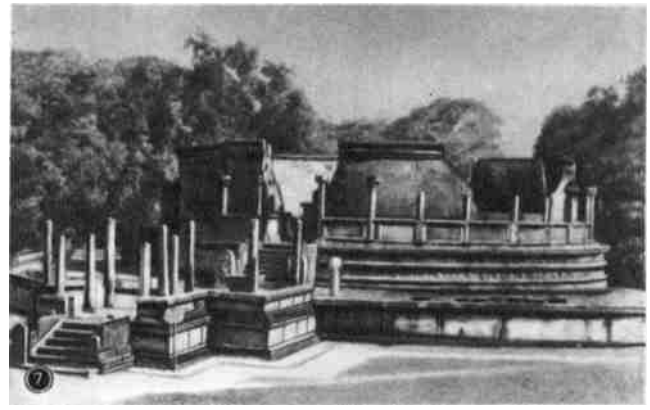




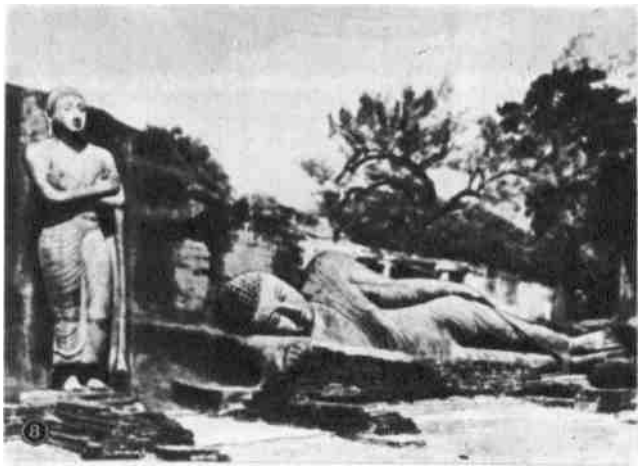




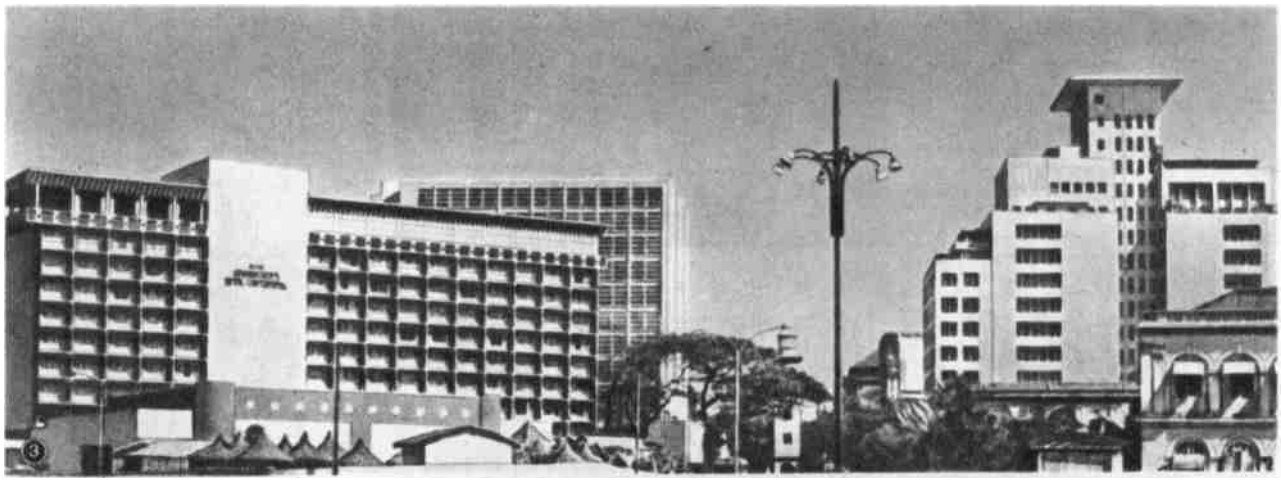




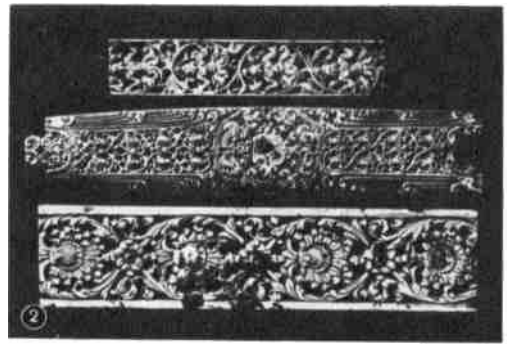
ШРИ-ЛАНКА. Древняя и средневековая архитектура. **1.** Руванвелидагаба (Махатхупа) в Анурадхапуре. 2—1 вв. до н. э., неоднократно достраивалась и перестраивалась, особенно — с последней четверти 19 в. **2.** Тхупарама-дагаба в Анурадхапуре. 244 до н. э., неоднократно перестраивалась, настоящий вид получила после реставрации 1862. **3.** Дом образа Ланкатилака в Полоннаруве. 12 в. **4.** Зал приёмов в Полоннаруве. 12 в. **5.** Лотосовый бассейн в Полоннаруве. 12 в. **6.** Дом образа Тхупарама в Полоннаруве. 12 в. **7.** Вата-да-ге в Полоннаруве. 12 в.

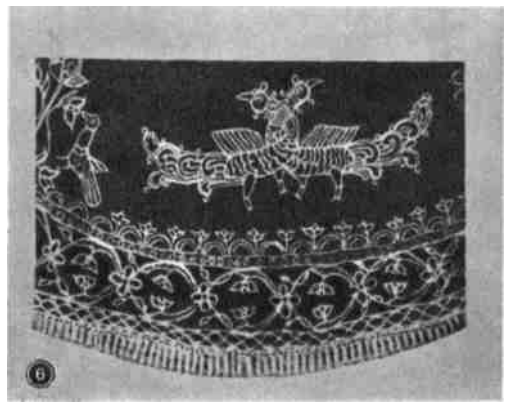


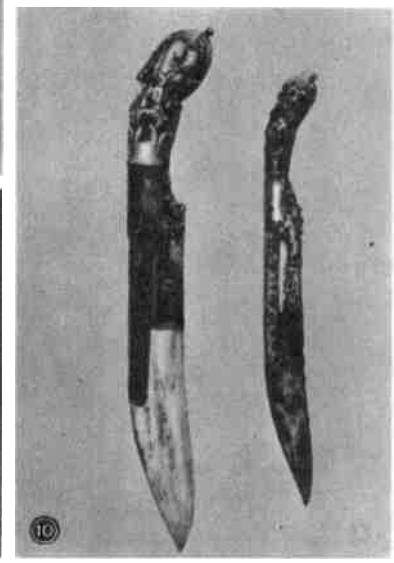
ШРИ-ЛАНКА. Древнее и средневековое изобразительное искусство. **1.** Статуя Будды возле Руванвелидагабы в Анурадхапуре. 2 в. **2.** Статуя Будды в Анурадхапуре. 4—5 вв. **3.** Статуя Будды в Авукане. 6—8 вв. **4.** Статуя царя Паракрамабаху I (?) в Полоннаруве. 12 в. **5.** «Служанка с подносом цветов». Роспись на скале Сигирия. 5 в. **6.** «Влюблённые». Горельеф у монастыря Исурумуния в Анурадхапуре. 5—7 вв. **7.** «Знатная дама, бросающая цветок». Роспись на скале Сигирия. 5 в. **8.** Скульптуры Будды в паринирване (справа) и его ученика Ананды (слева) в пещерном комплексе Галвихара в Полоннаруве. 12 в. **9.** Вход в вата-да-ге в Полоннаруве. 12 в.



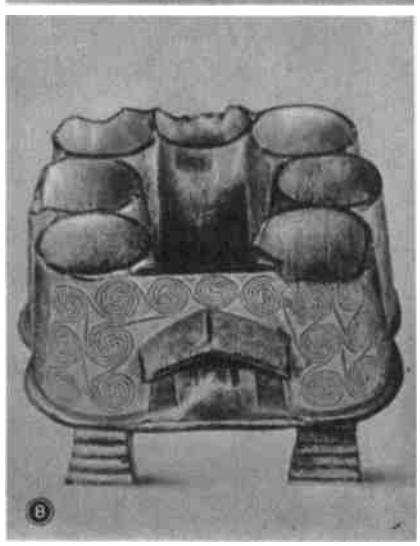
ШРИ-ЛАНКА. Архитектура, изобразительное искусство 20 в. **1.** Здание Национальной государственной ассамблеи в Коломбо. Настоящий вид получило в результате реконструкции 1948. **2.** Советский скульптор Л. Е. Кербель, архитекторы Т. и С. Викрамасинхе. Памятник премьер-министру Республики Шри-Ланка Соломону Бандаранаике в Коломбо. Бронза; постамент — бронза, гранит. 1976. **3.** Район форта в Коломбо. Справа — здание «Силонко-хаус» (конец 1950-х гг.), слева — отель «Силон Интерконтиненталь» (начало 1970-х гг.). **4.** Монумент независимости 1948 в Коломбо. **5.** Д. Пейнтер. «Козы и кактусы». **6.** Дж. Кит. «Девушка с птицей».



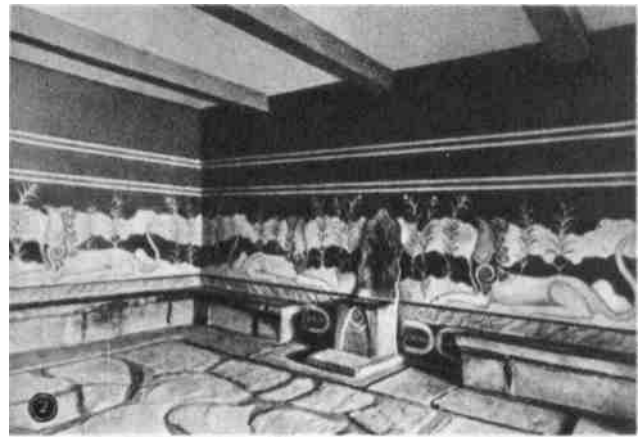
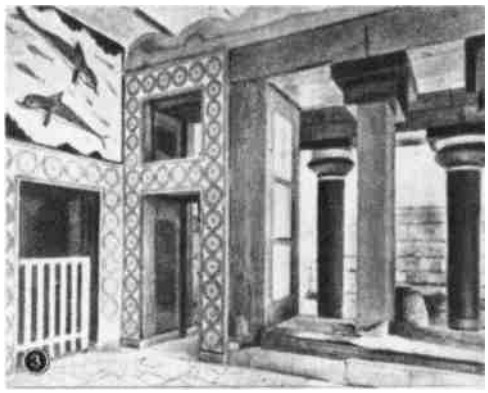


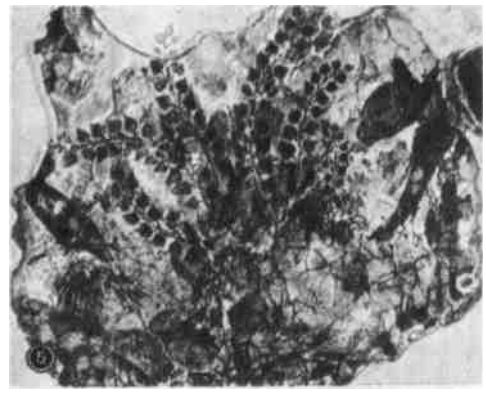


ШРИ-ЛАНКА. Декоративно-прикладное искусство 17 — 19 вв. **1.** Маска «барабанщик» для танца представления «товил». Дерево. 19 в. **2.** Резные слоновые бивни. Около 18 в. **3.** Маска «король» для танца представления «колам». **4.** Ожерелья (слева и в центре — с подвесками). Золото, жемчуг, драгоценные камни. **5.** Керамическая ваза из Канди. 18 в. **6.** Вышитая ткань. Фрагмент. **7.** Вышитая сумочка для бетеля. **8.** Рукоять сабли. Серебряная оправа. 17—18 вв **9.** Подвесная лампа. Серебро. 18 в. (?). Храм Зуба (Далада Малигава). Канди. **10.** Ножи. Серебряная оправа. 17—18 вв. (№№ **2, 5** — Национальный музей Коломбо.)



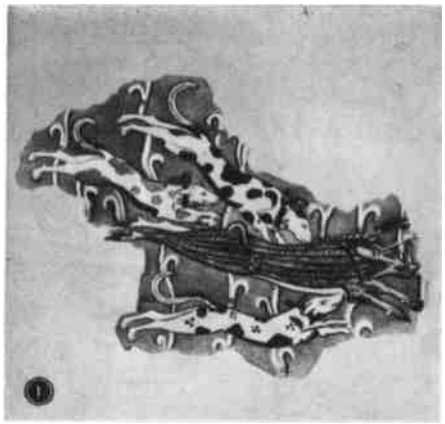
ЭГЕЙСКОЕ ИСКУССТВО. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство 3-го тысячелетия до н. э. **1.** «Кикладский идол». Голова. С о-ва Аморгос (Киклады). Мрамор. **2, 3.** Статуэтки с о-ва Керос (Киклады). Мрамор. Около 2000 до н. э. **4.** Идол. С о-ва Деспотико (Киклады). Мрамор. **5.** Фигурный сосуд в виде ежа. С о-ва Сирос (Киклады). Терракота. Роспись. **6.** Сосуд в виде соусника. Из Аркадии. Пелопоннес. Золото. **7.** «Кикладский идол». С о-ва Крит. Мрамор. **8.** Ритуальная ваза в виде модели жилища. С о-ва Мелос. Камень. Государственные античные собрания. Мюнхен. **9.** «Кикладская сковорода». Ритуальный сосуд. С о-ва Сирос. Керамика, гравировка. **10.** Крышка пиксиды с изображением собаки. С о-ва Мохлос. Стеатит. 2500—2200 до н. э. (№№ **1, 4—7, 8, 9** — 2-я половина 3-го тысячелетия до н. э. №№ **1, 6** — Лувр, Париж. №№ **2—5, 9** — Национальный музей, Афины. №№ **7, 10** — Музей, Ираклион.)



ЭГЕЙСКОЕ ИСКУССТВО. Архитектура и изобразительное искусство Крита. **1—4.** Новый дворец в Кносе. 17—15 вв. до н. э. (№ **1** — световой колодец, № **2** — «тронный» зал, № **3** — покои царицы, № **4** — часть стены святилища с изображением священных рогов). **5.** «Дикая кошка, охотящаяся на фазана». Фрагмент фрески из виллы в Агия-Триаде. 16 в. до н. э. **6, 7.** Фрагменты фресок дворца в Кносе. 16 в. до н. э. (№ **6** — «Голубая птица», № **7** — «Парижанка»). **8.** «Царь-жрец». Раскрашенный рельеф из дворца в Кносе. Частичная реконструкция. Стук. Около 1500 до н. э. (№№ **5—8** — Музей, Ираклион.)

ЭГЕЙСКОЕ ИСКУССТВО. Декоративно-прикладное искусство Крита. **1—4, 12.** Керамика стиля «камарес». 2000—1700 до н. э. (№№ **1, 3, 4, 12** — из Старого дворца в Фесте, № **2** — из Старого дворца в Кноссе). **5.** Печать с изображением лани, кормящей детёныша. Камень. Около 1500 до н. э. **6.** Украшение в виде двух пчёл. Из некрополя Маллии. Золото. Начало 2-го тысячелетия до н. э. **7.** Ритон в виде головы быка. Из дворца в Кноссе. Стеатит. Вставки из горного хрусталя и известняка. 2-я половина 16 в. до н. э. **8.** Фигурная ваза в виде быка с акробатом. Из гробницы в Месаре. Глина. Начало 2-го тысячелетия до н. э. **9.** Статуэтка молящейся женщины. Из Пискокефалона. Терракота. Около 1800 до н. э. **10.** «Богиня со змеями». Статуэтка из святилища дворца в Кноссе. Фаянс. Начало 16 в. до н. э. **11.** Сосуд с изображением сборщиков урожая. Из виллы в Агия-Триаде. Чёрный стеатит. 2-я половина 16 в. до н. э. (Все — Музей, Ираклион.)



ЭГЕЙСКОЕ ИСКУССТВО. Архитектура и изобразительное искусство ахейской Греции. **1.** «Охота на кабана». Фрагмент фрески из дворца в Тиринфе. 13 в. до н. э. **2.** «Львиные ворота» в Микенах. Рельеф. Песчаник. Конец 14 в. — 13 в. до н. э. **3.** Голова. Из Микен. Расписной стук. 14—13 вв. до н. э. **4, 5.** Крепость в Тиринфе (№ **4** — потайной ход, № **5** — галерея и казематы). 14—13 вв. до н. э. **6.** «Орфей». Фрагмент фрески из дворца в Пилосе. 13 в. до н. э. **7.** Надгробная стела с гробницы V могильного круга А в Микенах. Известняк. 16 в. до н. э. **8.** «Маска Агамемнона». Погребальная маска из гробницы V могильного круга А в Микенах. Золото. 16 в. до н. э. **9.** Погребальная маска из гробницы IV могильного круга А в Микенах. Золото. 16 в. до н. э. (№№ **1, 3, 7—9** — Национальный музей, Афины.)

ИСКУССТВО 3-го тысячелетия до н. э.

Своеобразная культура эпохи ранней бронзы открыта на островах Эгейского моря, особенно архипелага Киклады, которые в 3-м тысячел. до н. э. играли роль основного связующего звена между малоазийским побережьем и материковой Грецией.

Кикладские поселения (2600—2400 до н. э.; Кастри близ Халандриани на о-ве Сирос, Кинфос на о-ве Делос, Даскалейон на о-ве Керос, поселение близ Панорма на о-ве Наксос) имели небольшие размеры и слабо развитую фортификацию (каменная кладка насухо).

Отличительные черты строительной культуры Киклад — дома каменной кладки на глиняном растворе (большей частью прямоугольные, иногда апсидальные, круглые или овальные в плане; внутри обмазаны глиной) и гробницы — ящичные (открыто более 2 тысяч), 4-угольные в плане, выложенные и перекрытые каменными плитами, и круглые, типа толосов, с примитивным сводом и боковым входом (о-в Сирос).

Специфический вид изобразительного искусства Киклад—т. н. кикладские идолы — мраморные выточенные статуэтки (высотой от 5—6 до 20—30 *см*, иногда до 1 *м* и выше) или фрагменты статуй (головы) геометризованных лаконичных монументальных форм, с чётко выраженной архитектоникой. Различаются статуэтки 2 типов: т. н. скрипкообразные фигуры, в которых формы человеческого тела даны предельно компактно и условно, и обнажённые женские статуэтки со скрещёнными руками или сидящие идолы. Головы, поставленные на массивную цилиндрическую шею, имеют вытянутую овальную форму с выделенным призматическим носом; другие черты лица либо отсутствуют, либо нанесены краской. К нач. 2-го тысячел. до н. э. относятся выразительные фигурки «музыкантов» («кифарист», «флейтист»), более свободные по композиции, впитавшие ряд жизненных наблюдений.

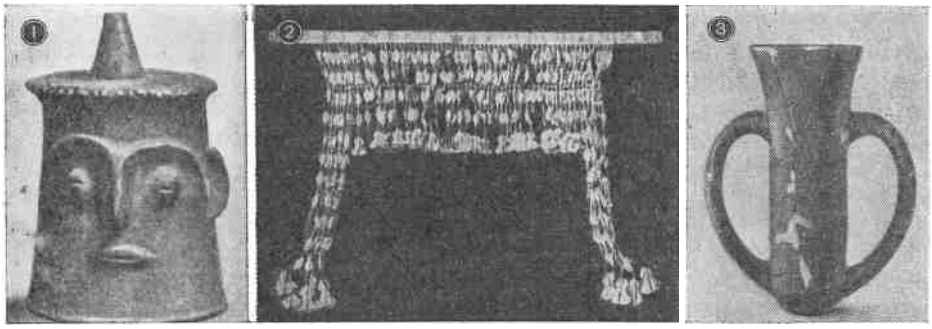
Раскопки погребений дали обильный материал по прикладному искусству Киклад: каменные сосуды строгих геометрических или мягкоокруглых форм (иногда со спиральным орнаментом, напр. шкатулки-«пиксиды»), немногочисленные изделия из свинца, серебра и золота, лепную керамику—посуду с орнаментом из врезанных параллельных и ломаных линий (в т. ч. примитивные зооморфные сосуды с узорами, заполненными белой пастой, 1-я пол. 3-го тысячел. до н. э.), расписные изделия, сосуды с резными узорами (спирали, линии) по блестящей чёрной или коричневой обмазке (в т. ч. «сковороды» со стилизованными изображениями корабля и рыбы, 2-я пол. 3-го тысячел. до н. э.).

Для культуры Троады (побережье Малой Азии, или Анатолии, и близлежащие острова) характерны поселения городского типа (Троя I—V, см. *Турция*; поселения сер. и 2-й пол. 3-го тысячел. до н. э. близ с. Ферми на о-ве Лесбос и близ с. Полиохни на о-ве Лемнос) с развитой монументальной фортификацией (каменные, значительной толщины внизу и сырцовые вверху стены с воротами и предвратными бастионами, к которым вели мощные пандусы), регулярной застройкой кварталами тесно стоящих домов, хорошим водоснабжением (облицованные камнем колодцы и цистерны для воды). Дома, как правило мегаронного типа (Полиохни, Ферми), имели открытые дворики, окружённые жилыми и хозяйственными помещениями, водостоки, ванные комнаты, обмазанные глиной ямы для хранения продуктов (Полиохни). Жилище правителя, судя по раскопкам Трои II, представляло собой совокупность больших и малых мегаронов. Стены, как и в неолитических постройках, возводили на каменном основании из сырцового кирпича, с деревянными столбами.

Самые яркие памятники изобразительного и прикладного искусства Троады, отразившие технические достижения и социальные процессы троянского общества эпохи ранней бронзы,— художественные изделия из металла. Золотые, редко — серебряные украшения и сосуды из кладов Трои II («клад Приама») и Полиохни выполнены с большим мастерством (ковка, чеканка, плетение из тонкой проволоки, накладывание зерни и др.) и тонким декоративным чутьём (диадемы, серьги, браслеты, булавки, пластины). Сосуды (высокие бокалы на округлых поддонах, двуручные чаши — «соусники» и др.) архитектоничны, отличаются чёткими лаконичными формами и плавными силуэтами.

В керамике троянцев различаются изделия, очевидно, подражающие металлическим (двуручные кубки, «соусники» и вазы, покрытые чёрной, блестящей, как лак, краской); миски и кувшины

Ритуальные топорики. Из «клада Л», Троя II. Ляпис-лазурь, нефрит. 2500—2250 до н. э.



Искусство Троады 3-го тысячелетия до н. э. 1. «Лицевая урна». Из Трои III. Керамика. Конец 3-го тысячелетия до н. э. 2. Малая диадема. Золото. 3. Двуручный кубок. Керамика. (№№ 2, 3 — из «клада Приама», Троя II, 2500—2250 до н. э.; №№ 1, 3 — Музей первобытной и древней истории, Западный Берлин.)

с серой или чёрно-коричневой обмазкой, иногда скупо орнаментированные гравировкой или налепами (зигзаги, кружки, волнистые линии), вазы с декором из врезанных линий, заполненных белой пастой, а также антропоморфные сосуды (возможно, культовые) с рельефным схематическим изображением человеческого лица на горле или цилиндрической крышке — т. н. лицевые урны.

Мелкая пластика (примитивные, предельно обобщённые фигурки идолов из мрамора, реже — слоновой кости), несмотря на многочисленность образцов, не получила значительного развития в искусстве Троады.

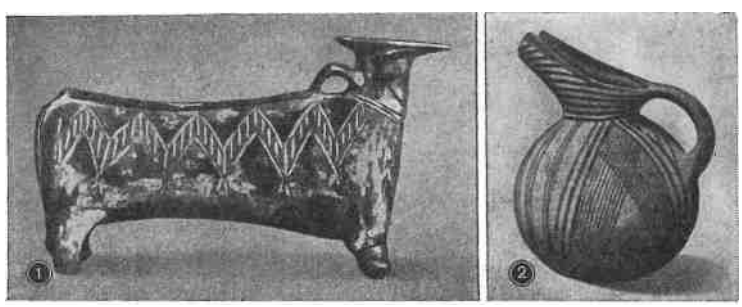
Во 2-й пол. 3-го тысячел. до н. э. протогородская культура эпохи ранней бронзы (т. н. раннеэлладский период) развивалась в материковой Греции. Известны как укреплённые (Рафина в Аттике), так и неукреплённые (Эвтресис в Беотии) поселения с постройками из сырцового кирпича на каменном фундаменте. Крупные протогорода (вероятно, резиденции правителей) укреплялись мощными каменными стенами с башнями (Лерна III). В Эвтресисе и Зигуриесе (Арголида) открыты поселения с узкими мощёными улицами и кварталами примыкающих друг к другу домов из 2—3 прямоугольных в плане комнат, нередко открытых во дворик. В Лерне небольшие дома группировались вокруг монументальной постройки с залом типа мегарона и боковыми помещениями (т. н. здание BG). Планировка этого сооружения была развита в более позднем «Доме с черепицами» в Лерне (анфилада комнат на главной оси, подчёркнутой боковыми коридорами, открывается с торца мегароном с портиком)—прообразе микенских дворцов 2-го тысячел. до н. э.

Из памятников прикладного искусства раннеэлладского периода известны оттиски печатей (из Лерны и др. поселений) с развитыми формами геометрических или стилизованных растительных узоров (мотивы спирали, меандра, восьмёрки, трилистника), иногда включающих орнаментализованные изображения насекомых или животных.

Керамика материковой Греции во многом близка островной. Широко распространены монохромные изделия с блестящим лакообразным покрытием. Встречаются сосуды с простой линейной тёмно-коричневой росписью по светлому фону.

В критских поселениях эпохи ранней бронзы, или т. н. раннеминойского периода (ок. 3000/2800 — ок. 2200/2000 до н. э.), раскопаны жилые многокомнатные дома (стены из сырцового кирпича на каменном фундаменте укреплены деревянными брусьями), которые имели асимметричную планировку, лишённую, в отличие от раннеэлладских построек, единой осевой композиции и мегарона (дом в с. Василики). Большинство открытых памятников раннеминойской архитектуры представляют собой погребальные сооружения — скальные гробницы в виде прямоугольных камер (о-в Мохлос) и круглые в плане могилы-«толосы», перекрытые ложными каменными сводами (долина Месара).

Керамика 3-го тысячелетия до н. э. 1. Зооморфный сосуд с геометрическим орнаментом. Из Филакопи на о. Мелос (Киклады). Гравировка с заполнением белой пастой. 1-я половина 3-го тысячелетия до н. э. Национальный музей. Афины. 2. Кувшин. Из Агиос-Онуфриоса (Крит). Расписная терракота. 2600—2500 до н. э. Музей. Ираклион.



Для изобразительного и прикладного искусства раннеминойского Крита характерны более свободное и непосредственное (чем в произведениях материковой Греции) воспроизведение образов живой природы, простота объёмов и ор-

наментов (рельефные изображения собаки на каменных крышках шкатулок-пиксид из Маронеи, Тилиссоса и Като-Закро; вырезанные и горельефные фигурки животных или насекомых на печатях; керамические зооморфные сосуды, кубки с лощёными полосами, кувшины с красно-коричневым орнаментом, вазы с переливающимися пятнами лака и др.). Немногочисленные золотые украшения и бронзовое оружие напоминают аналогичные находки на островах архипелага Киклады.

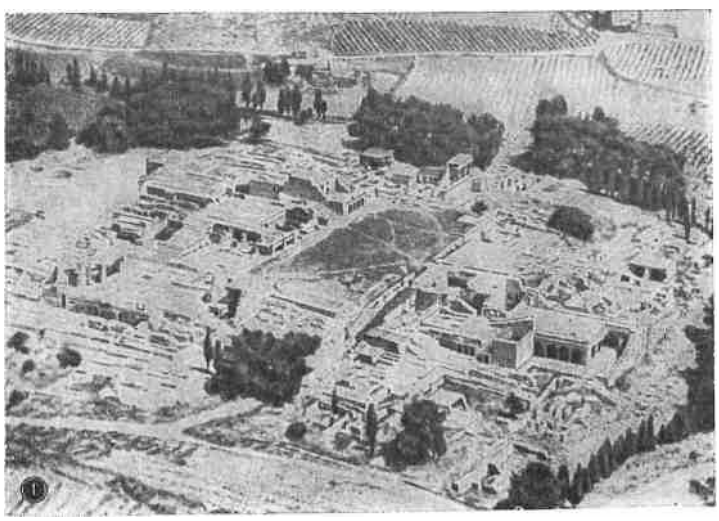
ИСКУССТВО 2-го тысячелетия до н. э.

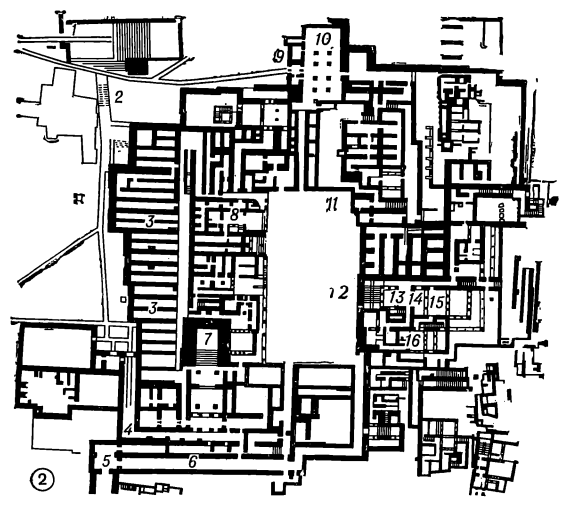
Искусство Крита. Приблизительно с 23 в. до н. э. ведущим центром культуры древнейшей Эллады стал о-в Крит, который пережил эпоху высочайшего расцвета в 1-й пол. 2-го тысячел. до н. э. (т. н. II среднеминойский — II позднеминойский периоды). Искусство Крита оказало влияние на другие земли Эллады, особенно на Киклады (многочисленные находки памятников критского стиля в поселении Филакопи на о-ве Мелос). Ок. 1450—1400 до н. э. (по новым данным, 1500—1450 до н. э.) дворцы и города Крита были разрушены в результате геологической катастрофы, вскоре после которой остров предположительно был завоёван прибывшими с материка ахейцами. Завоевание привело к усвоению на Крите многих элементов культуры ахейской Греции. Вместе с тем сохраняется воздействие художественных традиций Крита на искусство микенской Греции и после потери островом политического значения, о чём свидетельствуют памятники искусства и материальной культуры, открытые на материке.

Архитектуру Крита представляют остатки городских поселений (в Гурнии, Палекастро и др.) с планировкой, в которой выделяются сеть главных улиц (с вымосткой и нередко ступенями) и кварталы тесно построенных жилых домов, часто имеющих общие стены. Фаянсовые пластинки из «Старого дворца» в Кносе [вероятно, часть инкрустации мебели; 1800—1700 до н. э., Музей, Ираклион (Гераклион)] изображают фасады городских домов в 2—3 этажа, с окнами и плоской крышей. Местами культа были пещеры, святилища на открытом воздухе или иногда помещения внутри дворцов. Храмов на Крите не обнаружено, но их изображения встречаются на фресках Кноса и на ритоне из дворца в Като-Закро (камень, следы инкрустации золотым листом, 16 в. до н. э., Музей, Ираклион). Все постройки возводили на каменных цоколях кладкой из сырцового кирпича с деревянными связями. Интерьеры отделывали стуком, окрашенным в белый или красный цвет. О благоустройстве жилищ свидетельствуют находки терракотовых водостоков и ванн.

Композиционным и смысловым центром города был дворец правителя. Ок. 2000 до н. э. появились «Старые дворцы» — резиденции царей Крита (разрушены ок. 1700 до н. э., вероятно, землетрясением). Остатки «Старых дворцов», выявленные в Фесте (см. *Греция*), Маллии и Кносе, позволили определить их основные архитектурные принципы: расположение многочисленных помещений в 2—3 этажа вокруг мощёного центрального прямоугольного в плане двора (длина ок. 52 *м*), ориентиро-

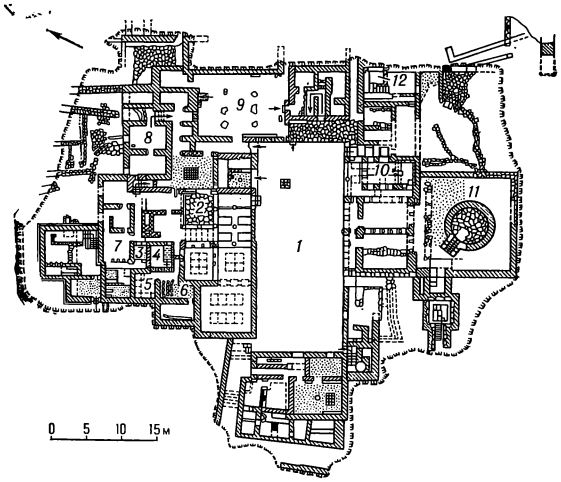
Дворец правителей в Кносе. 17—15 вв. до н. э. **1.** Общий вид. **2.** План: 1 — смотровая лестница; 2 — открытая лестница; 3 — кладовые; 4 — коридор процессий; 5 — юго-западный вход; 6 — южный коридор; 7 — главная лестница; 8 — тронный зал; 9 — северный вход; 10 — колонный зал; 11 — центральный двор; 12 — лестница жилых покоев; 13 — колонный двор; 14 — световой колодец; 15 — зал «Двойного топора»; 16 — покои царицы.



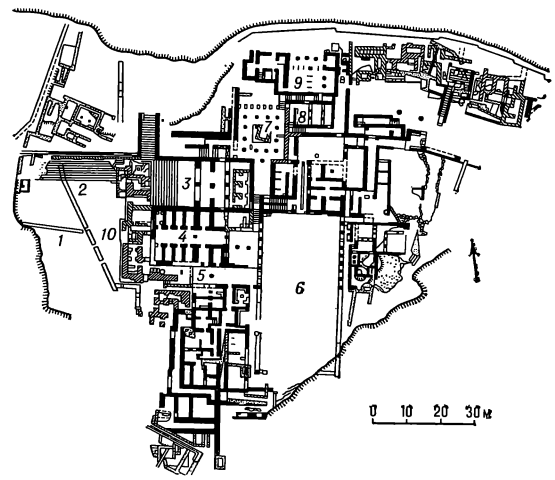


ванного с севера на юг; создание в западной части дворца второго двора — площадки для зрелищ (возможно, культовых игр с быком), обрамлённой лестницами-скамьями; распределение помещений комплексами в соответствии с их назначением (напр., в Кносе — в нижних этажах — святилище, тронный зал, кладовые, в верхних — парадные комнаты). Наиболее значительные фрагменты «Старого дворца» открыты в Фесте, в т. ч. помещения для ремесленников, хорошо оборудованный водопровод.

На развалинах «Старых дворцов» в 17—16 вв. до н. э. были построены «Новые дворцы» (открыты в Кносе, Фесте, Маллии и Като-Закро), которые в основном сохранили те же принципы планировки. Новым было создание двориков для освещения дворца (Кнос, Фест). Характерно широкое приме-



Дворец в Като-Закро. 17—16 вв. до н. э. План: 1 — центральный двор; 2 — световой дворик; 3 — святилище; 4 — бассейн для омовений; 5 — сокровищница; 6 — мастерская; 7 — помещение «архива»; 8 — кладовые; 9 — кухня; 10 — «политюрон» (зал со многими дверями); 11 — круглый бассейн; 12 — бассейн с росписью.



«Новый дворец» в Фесте. 17—16 вв. до н. э. План: 1 — западный двор; 2 — зрелищная лестница; 3 — большая лестница; 4 — западные склады; 5 — западный вход; 6 — центральный двор; 7 — перистильный дворик; 8 — проходной зал; 9 — «политюрон» (зал со многими дверями); 10 — фасад «Старого дворца».

ние суженной книзу деревянной колонны на каменном основании. Каменная капитель критской колонны, с квадратной плитой-абаком на округлом эхине, внешне напоминает капитель дорического ордера (см. *Греция* Д р е в н я я) и, возможно, является её прообразом. Характерная черта критской архитектуры — портик с одной колонной по центральной оси, который в нескольких вариантах встречается во дворцах Кноса и Феста. Большая роль в структуре дворцов, с характерным распределением комплексов помещений в разных уровнях и этажах, отводилась лестницам. Хорошо сохранилась монументальная лестница дворца в Фесте (ширина ок. 14 *м*; возможно, служила зрелищной трибуной), которая вела с западного двора к помещениям западного комплекса. Из «Новых дворцов» (в основе имеют общие архитектурно-планировочные черты) дворец в Кносе наиболее изучен и превосходит остальные размерами и богатством оформления. Композиция дворца строго продумана, все помещения имеют прямоугольный план и ориентированы по сторонам света. Однако разновеликость и многочисленность помещений, сложные и неожиданные переходы от одного к другому, контраст обширных открытых пространств (дворы) и многоярусных вертикальных объёмов, световые колодцы и дворики, разновеликие колонны, лестницы, игра света и тени — всё создаёт эффект живописного перетекания пространства, его движения, тот насыщенный бесконечной изменчивостью впечатлений эмоционально богатый художественный образ, который нашёл выражение в древнегреческом мифе о Лабиринте.

Дома богатых горожан по архитектуре и декору были близки дворцам, но не имели центрального двора (дома в Тилиссосе).

Из монументальных погребальных сооружений Крита известен храм-гробница близ Кноса (заглублённый в землю, с входным павильоном, открытым двором, подземной 2-столпной криптой и высеченной в скале погребальной камерой), в котором объединились черты критских дворцов и массовых скальных камерных погребений (первоначальных мест захоронения умерших).

Строительная культура, близкая критской, существовала на о-ве Фера (современные названия — Тира, Санторин); в южной части острова открыт город (погиб от извержения вулкана и земле-

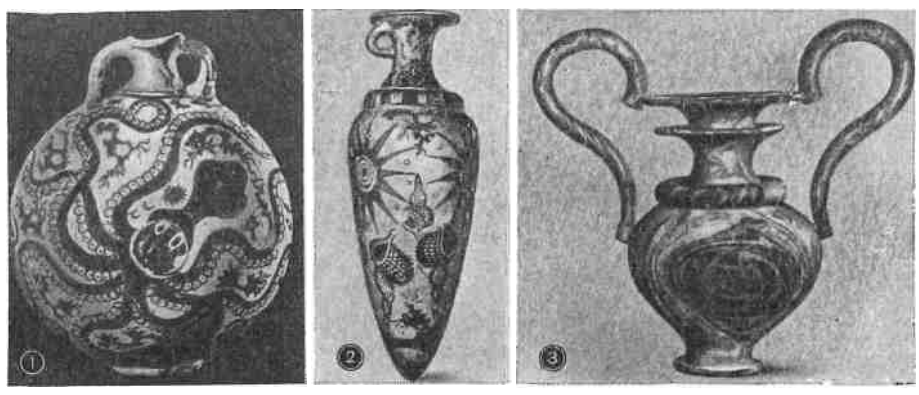
трясения около сер. 2-го тысячел. до н. э.; раскопки начаты в 1968 греческим археологом С. Маринатосом, Σ. Μαρινάτος) с остатками 2—3-этажных каменных домов (в т. ч. крупных, с большим числом комнат, кладовыми и мастерскими ремесленников; многие помещения были украшены фресками). Фасады именно таких домов изображены на фаянсовых пластинках из «Старого дворца» в Кносе.

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство Крита эпохи расцвета эволюционировало от орнаментально-декоративного стиля (20—18 вв. до н. э.) ко всё более конкретной реальной передаче образов растительного и животного мира и человека (17—16 вв. до н. э.), а затем (к концу 15 в. до н. э.), предположительно в связи с ахейским завоеванием и утверждением власти ахейских царей, — к стилизации и обобщению форм, к развитию официальности и геральдики.

Все три этапа стилевой эволюции наиболее последовательно отражены в вазописи. Ко II среднеминойскому периоду (ок. 2000—1750 до н. э.) относятся вазы «стиля камарес» (назван по месту первых находок в пещере Камарес близ Феста). Их роспись, выполненная в жёлтых, красных и вишнёвых тонах по тёмному фону, отличается высоким совершенством исполнения, всегда гармонично связана с формой изделия и представляет бесконечное разнообразие композиции стилизованного растительного орнамента (крупные розетки, стилизованные цветы, спирали), который свободно охватывает мягкоокруглое тулово или удачно заполняет внутреннюю поверхность сосуда. Керамика «стиля камарес» отличается также большим разнообразием форм и высоким уровнем гончарного мастерства (миниатюрные тонкостенные чашечки — «яичные скорлупки»). Во 2-й четверти 2-го тысячел. до н. э. декоративная орнаментальность в произведениях вазописи сменяется созданием композиций из мотивов живой природы, стремлением изобразить цветок, растение как бы в процессе роста (ваза с росписью в виде растущих лилий, из дворца в Кносе, конец 17 в. до н. э., Музей, Ираклион), живое существо в движении (фляга с изображением осьминога, из Палекастро, ритон с изображением морских существ, из Като-Закро, оба — конец 16 в. до н. э., Музей, Ираклион, и другие сосуды т. н. морского стиля из Гурнии, Палекастро, Като-Закро, Кноса, все —16 в. до н. э.). Изображения на вазах этого периода отличаются точностью характеристик, композиционной свободой, живописной утончённостью. Яркая декоративная темнофоновая роспись «стиля камарес» уступает место рисункам чёрной или коричневой лаковой краской по светлой обмазке. К концу 15 в. до н. э. в вазописи Крита появляются стилизация и обобщение изобразительных мотивов, стремление к симметричной композиции (вазы «дворцового стиля» из дворца в Кносе). Характерная особенность критской вазописи — отсутствие образа человека, который занял главное место в других видах искусства Крита — монументальной живописи, мелкой пластике, торевтике, глиптике.

Монументальная живопись играла ведущую роль в изобразительном искусстве Крита эпохи расцвета. Раскопки критских дворцов (Кнос) и «вилл» (в Амнисосе, в 4 *км* к С. от Кноса; «Царская вилла» в Агия-Триаде близ Феста) открыли замечательной сохранности древнейшие (в истории европейской живописи) фрески, выполненные по сырой штукатурке минеральными красками, разведёнными на воде. Наиболее ранние памятники (17 в. до н. э.) — фреска из дворца в Кносе, т. н. «Собиратель шафрана», и фриз с лилиями из «виллы» в Амнисосе (оба — Музей, Ираклион) сочетают строгость композиции с декоративностью и стилистически тяготеют к орнаментальному искусству периода «Старых дворцов» (напр., вазопись «стиля камарес»). Остальные фрески датируются 16—15 вв. до н. э.

Декоративно-прикладное искусство Крита 16 в. до н. э. 1. Фляга с изображением осьминога. Из Палекастро. Керамика. Роспись. Конец 16 в. до н. э. 2. Ритон с изображением морских существ. Из Като-Закро. Керамика. Роспись. Конец 16 в. до н. э. 3. Ваза из дворца в Като-Закро. Мрамор. 2-я половина 16 в. до н. э. (Все — Музей, Ираклион.)



В стенописи Крита нашли сконцентрированное выражение основные черты критского искусства эпохи расцвета: его более светский характер в сравнении с художественными культурами *Египта* Древнего и *Вавилонии* (см.), внимательное отношение к

Живопись Крита. 1. «Куропатки в скалах». Фрагмент фрески из т. н. караван-сарая в Кносе. 16 в. до н. э. 2. «Игры с быком». Фреска из восточного крыла дворца в Кносе. 1-я половина 15 в. до н. э. (Обе — Музей, Ираклион.)

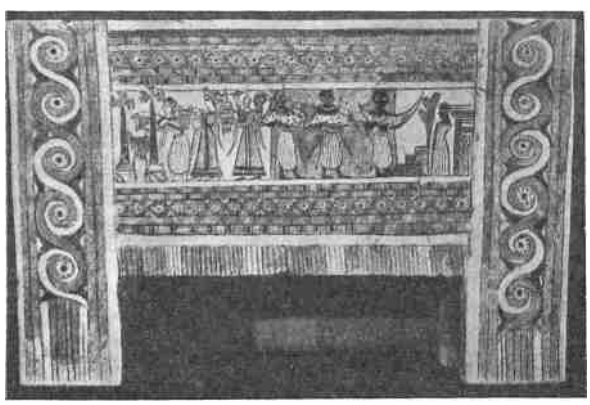
живой природе (особенно к миру моря) и к человеку. Композиции критских росписей построены на передаче движения как проявления самой жизни. На ходу срывающий цветы «Собиратель шафрана»; акробатка в прыжке над спиной стремительно мчащегося быка; птица, летящая над скалами, покрытыми цветущими лилиями, шиповником, ирисами; дельфины, играющие в окружении разноцветных рыбок; кошка, подстерегающая фазана, — все эти сцены свидетельствуют об острой наблюдательности критских живописцев, о воздействии на их воображение живой природы, многообразие и меткость передачи которой поразительны.

Объём и пространство в критской живописи переданы условно. Действие развёртывается обычно фризом в одной плоскости, что подчёркнуто обводкой пятен цвета по контуру; изображение нередко как бы проецируется одновременно с двух точек зрения (напр., сверху и сбоку). Мужскую фигуру отличают широкие плечи и тонкая, «осиная», талия, женскую — подчёркнутые формы бёдер и бюста (обычно обнажённого). Образам женщин в росписях, как и во всём искусстве Крита, отведена особенно заметная роль (изображения знатных дам в дворцовых и культовых сценах, акробаток в сценах культовых игр с быком, т. н. «Парижанка» и др. на фресках дворца в Кносе, все — Музей, Ираклион), что, вероятно, объясняется почитанием у критян богини-матери. Стенопись Крита в целом характеризуется свободой (особенно в пейзажных сценах) и одновременно детальной продуманностью композиции (напр., изображение толпы зрителей на одной из «миниатюрных фресок» дворца в Кносе), иногда — подчинением рисунка красочному пятну, изысканностью цветовых сочетаний. Многие фрески отличаются небольшими размерами. В поздней живописи (15 в. до н. э.) нашли отражение общие для критского искусства черты: тенденции к симметрии, стилизации и обобщённости форм, развитие символических, геральдических образов и композиций (фриз с изображением грифонов в тронном зале дворца в Кносе; росписи саркофага из Агия-Триады со сценами загробного культа, Музей, Ираклион).

Своеобразный вид монументальной живописи Крита представляют раскрашенные настенные рельефы из стука (напр., «царь-жрец» из дворца в Кносе, 15 в. до н. э., Музей, Ираклион), стилистически единые с фресками.

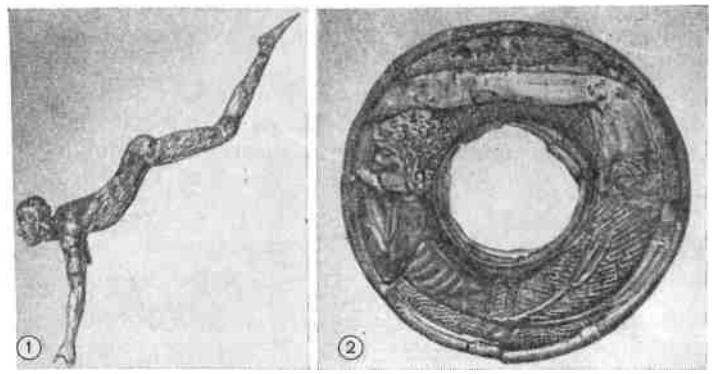
Живопись о-ва Фера (16 в. до н. э., Национальный музей, Афины), несмотря на значительную близость современной ей критской фреске, выделяется в самостоятельную школу, для которой характерны проникновенность образов природы (фреска «Весна»), тонкая наблюдательность в изображении животных (фреска «Антилопы»), стремление к анатомически правильной передаче человеческого тела (сцена кулачного боя детей, изображения рыбаков, несущих связки рыб); некоторые фрески о-ва Фера находят стилевые параллели в искусстве Крита (миниатюрный фриз с изображением морского боя близ города). На о-ве Фера найдены также прекрасные образцы критской и местной вазописи.

Роспись саркофага из Агия-Триады (Крит). Конец 15 в. до н. э. Музей. Ираклион.



Декоративно-прикладное искусство Крита представлено произведениями мелкой пластики, торевтики (большей частью найдены в материковой Греции в погребениях т. н. микенской культуры), глиптики. Фаянсовые статуэтки «богинь со змеями» из святилища дворца в Кносе (нач. 16 в. до н. э., Музей, Ираклион), одетых (как и женские фигуры на фресках) в длинные платья с широкой юбкой и узким, открывающим грудь корсажем, отличаются статичностью

поз и фронтальностью композиций. Современные «богиням со змеями» фаянсовые расписные пластинки с рельефными изображениями козы с козлёнком или коровы с телёнком, виртуозно выполненные каменные ритоны в форме головы быка или львицы из дворцов в Кносе и Като-Закро, исполненная экспрессии статуэтка летящего в прыжке акробата из дворца в Кносе (слоновая кость), многоплановый рельеф с почти жанровой композицией шествия «сборщиков урожая» на стеатитовом сосуде из Агия-Триады (все — Музей, Ираклион) и др. свидетельствуют о глубоком интересе критских ремесленников к передаче формы и движения фигуры человека или животного.



Искусство Крита. 1. Статуэтка акробата. Из дворца в Кносе. Слоновая кость. Середина 16 в. до н. э. 2. Диск с рельефным изображением акробата. Часть рукояти меча из дворца в Маллии. Золото. Около 1600 до н. э. (Оба — Музей, Ираклион.)

Изысканной красотой линеарного рисунка, высокой пластичностью, блестящим композиционным мастерством, разнообразием сюжетов выделяются рельефы на золотой рукояти меча (диск с изображением акробата на рукояти меча из дворца в Маллии, ок. 1600 до н. э., Музей, Ираклион), на овальных щитках перстней из золота или слоновой кости (напр., золотой перстень-печать, из гробницы в Исопате близ Кноса с изображением хоровода, вероятно, служительниц культа, Музей, Ираклион), оттиски печатей из Агия-Триады и Като-Закро круглой, овальной и миндалевидной формы с изображением быка с акробатом, лани, кормящей детёныша, хищника, терзающего жертву, пронзённого стрелой льва. На поздних печатях появляются геральдические композиции.

Искусство материковой Греции эпохи бронзы пережило период расцвета в 16—13 вв. до н. э. Господствующее положение в стране занимали ахейцы — одно из греческих племён (как показала расшифровка в 1953 табличек с надписями из Пилоса, Микен, Фив и Кноса, их язык был одним из диалектов древнейшего греческого языка). Ахейцы создали в Греции много мелких царств — раннерабовладельческих государств. По названию одного из наиболее ярких центров ахейской культуры — Микен, древнейшее искусство материковой Греции эпохи расцвета часто называют микенским.

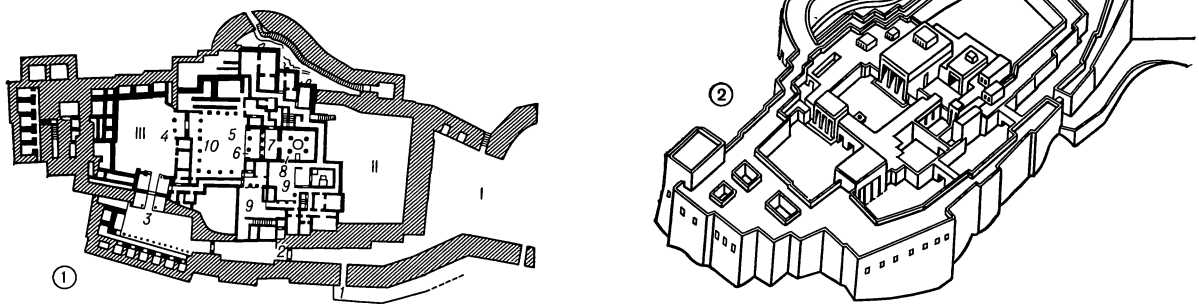
В нач. 12 в. до н. э. ахейские царства пали под ударами дорийских греческих племён, пришедших с севера Балканского п-ова и находившихся на стадии разложения первобытнообщинного строя. Города и дворцы были разрушены. Но традиции ахейского искусства продолжали жить в художественной культуре Древней Греции (напр., некоторые элементы микенской вазописи сохранились в ранней греческой керамике 11—8 вв. до н. э., см. *Греция* Д р е в н я я) и явились той основой, на которой выросло искусство греческой классики (так, в основе классического греческого храма лежит мегарон, разработанный в эгейском зодчестве; дорическая колонна восходит к микенской и критской и т. д.).

А р х и т е к т у р а микенской Греции, в отличие от зодчества Крита, носила оборонительный характер. Уже в нач. 2-го тысячел. до н. э. существовали ахейские городища, окружённые массивными каменными стенами с башнями (Дорион IV в северной Мессении на западе Пелопоннеса). Строительные приёмы ахейских сооружений соответствовали их крепостному характеру. Широко применялась 2-панцирная кладка стен с внутренней забутовкой. Оборонительные стены Тиринфа и Микен (оба см. *Греция*) были выложены циклопической кладкой (насухо, из необработанных каменных глыб весом до 12 тонн; в Тиринфе сохранились на высоту до 7,5 *м*, в толщину превышают 4,5 *м*), надстроенной рядами сырцового кирпича (не сохранились). Над входными проёмами в массивных каменных стенах оставляли «разгрузочное» треугольное отверстие (которое потом закрывали каменной плитой), перенося нагрузку стены на боковые столбы ворот («Львиные ворота» в Микенах). В крепостной и погребальной архитектуре получили развитие ложные своды (образованы напуском рядов камня).

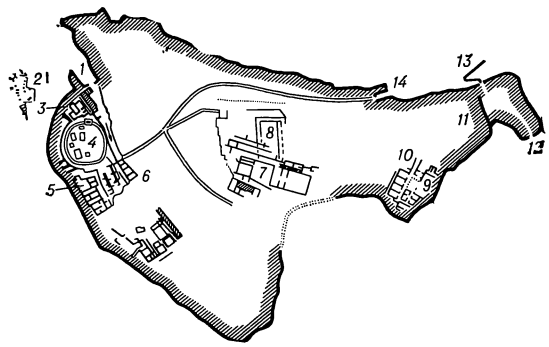
Ахейские крепости строились на холмах, господствующих над окружающей местностью. Обведённые циклопическими стенами, они создавали впечатление мощи и величия. Внутреннее устройство крепостей отличалось сложной и тщательно продуманной системой защиты (главный вход с вымощенным камнем пандусом, узким проходом и воротами-ловушками, потайной запасной выход, проход к подземному источнику; в Тиринфе — внутристенные казематы и галереи с ложными

сводами). В планировке ахейской крепости обычно различаются 2 части: «Нижняя крепость» — место убежища окрестных жителей в случае нападения врага, и «Верхняя крепость» — акрополь с дворцом правителя.

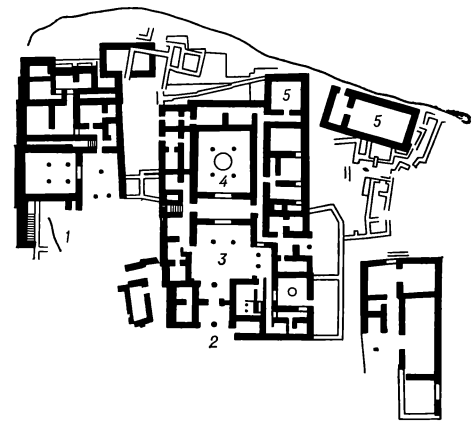
Микенские дворцы, в отличие от критских, построены по принципу центризма и симметрии. Архитектурно-планировочным центром ахейского дворца (лучше других раскопан дворцовый комплекс в Пилосе, см. *Греция*, частично—дворцы в Тиринфе и Микенах) был мегарон (имел вход с главного внутреннего двора) с ясно выраженным торцовым фасадом и 3-частным членением плана поперёк продольной оси — колонный портик на фасаде (в Пилосе — 2-колонный портик в антах), вестибюль-«продомос» и собственно мегарон (большой 4-колонный зал с круглым очагом в центре, над которым, вероятно, находилось отверстие для дыма и освещения). Пол и стены мегарона и портика были оштукатурены и расписаны фресками (дворцы в Тиринфе и Пилосе). Вокруг мегарона располагались другие помещения меньшего значения, прямоугольные в плане (Пилос). Во дворце в Тиринфе было два мегарона, каждый со своим двором. Дворцы имели водопровод, ванные, кладовые и склады.



Акрополь в Тиринфе. 14—13 вв. до н. э. **1** — План: I — «Нижняя крепость»; II — «Средняя крепость»; III — «Верхняя крепость»; 1 — главные ворота; 2 — ворота верхней крепости; 3 — большие пропилеи; 4 — внутренний двор; 5 — колонный двор; 6 — портик мегарона; 7 — продомос; 8 — мегарон; 9 — жилые помещения; 10 — алтарь. **2.** Аксонометрия.



Акрополь в Микенах. Конец 17—13 вв. до н. э. План: 1 — «Львиные ворота»; 2 — некрополь среднеэлладского времени; 3 — зернохранилище; 4 — могильный круг А; 5 — «Дом кратера воинов», рядом «Дом на склоне» и «Южный дом»; 6 — эллинистические постройки; 7 — дворец; 8 — фундамент греческого храма эпохи классики; 9 — «Дом с колоннами»; 10 — подпорная стена террасы; 11 — древнейшая северо-восточная стена; 12 — проход для вылазок; 13 — потайной ход к цистерне; 14 — боковые ворота.

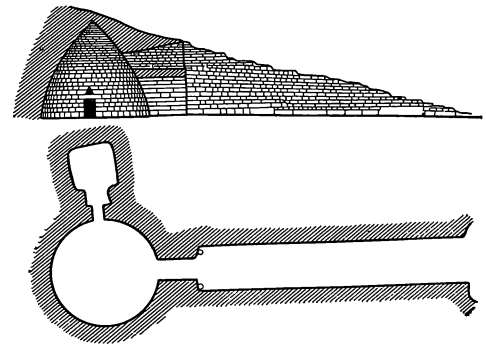


Дворец в Пилосе. 13 в. до н. э. План: 1 — первоначальное ядро дворца; 2 — пропилеи; 3 — внутренний двор; 4 — мегарон; 5 — склады.

Принципы архитектуры богатых домов мало отличались от дворцовой. Дом имел мегарон с очагом и внутренний дворик. Хозяйственные помещения и склады находились в цокольном этаже. В ряде домов Микен найдены фрагменты фресковых росписей. Стены дворцов и жилых домов, по древнейшей традиции, возводились на каменных цоколях из сырцового кирпича, с деревянными балками. Колонны имели каменные капители с круглым эхином и квадратным абаком и базы; деревянные стволы, подобно критским, суживались книзу и, возможно, были орнаментированы.

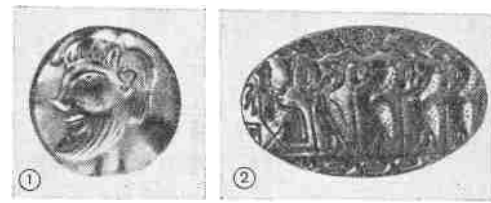
Архитектура дворцов и домов ахейской Греции заимствует у дворцового зодчества Крита гл. обр. декоративную сторону, но отличается большей тектоничностью, ясным смысловым выделением отдельных частей построек. Здание типа мегарона является прообразом греческого храма дорического ордера в его наиболее простой и древней форме («храм в антах»).

Погребальные сооружения ахейцев 17—16 вв. до н. э. (т.н. шахтовые гробницы в Микенах, объединённые круглыми оградами: круг Б —17 в. — нач. 16 в. до н. э., круг А —16 в. до н. э.) развивают тип древнейших ящичных могил. После 1500 до н. э. появляются монументальные купольные, гробницы-«толосы» с круглой в плане погребальной камерой, перекрытой ложным сводом, и подводившим к ней длинным коридором-«дромосом». Древнейшие толосы открыты близ Пилоса (напр., толос в Мирсинохори, 15 в. до н. э.). Самый величественный из известных памятников ахейской погребальной архитектуры — большой толос близ Микен, т. н. гробница Атрея (14—13 вв. до н. э.). К толосу ведёт облицованный каменными квадрами открытый вверху дромос (длина 36 *м*). Монументальный вход в гробницу перекрыт огромной плитой, над которой, как и в «Львиных воротах», оставлен «разгрузочный» треугольник (вероятно, был закрыт более лёгкой каменной плитой). Толос (диаметр ок. 15 *м*) был перекрыт шатром ложного свода (выступы камней внутри гладко стёсаны), имел выход в боковую прямоугольную камеру, высеченную в скале. Фасад толоса был украшен рельефами и полуколоннами из зеленоватого камня, свод — металлическими розетками.



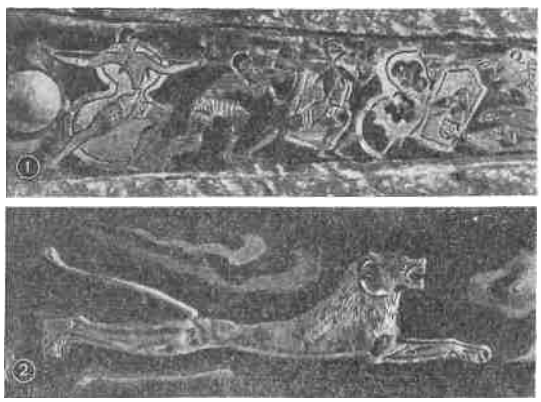
«Гробница Атрея». Толос близ Микен. 14—13 вв. до н. э. Разрез и план.

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство ахейской Греции на раннем этапе (17—16 вв. до н. э.) испытывало сильное влияние критской культуры. Среди находок в царских погребениях Микен (шахтовые гробницы) и ранних богатых толосах выделяется группа изделий, вероятнее всего критского происхождения (серебряный с золотом ритон в виде головы быка, из гробницы IV круга А в Микенах, 16 в. до н. э.; инкрустированные золотом и серебром бронзовые кинжалы с изображениями животных и сценами охоты, из погребений Микен и Мирсинохори, конец 16 в. до н. э.; 2 золотых кубка с рельефами на темы ловли и приручения диких быков, из толоса в Вафио близ Спарты, ок. 1500 до н. э.; все— Национальный музей, Афины). Многие изделия были, вероятно, сделаны микенскими мастерами под влиянием критских образцов; в компози-

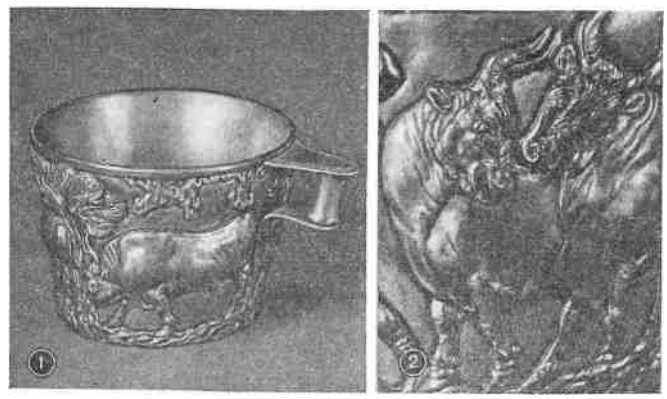


1. Гемма с портретным изображением. Из гробницы Гамма могильного круга Б. Аметист. 1-я половина 16 в. до н. э. 2. Перстень-печать. Из Тиринфа. Золото. 16 в. до н. э. (Оба — Национальный музей, Афины.)

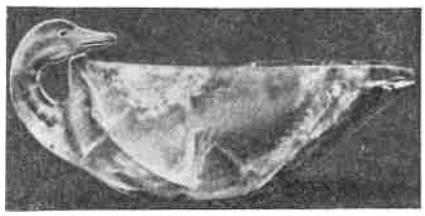
1, 2 — Клинки кинжалов. Из гробницы IV могильного круга А в Микенах. Бронза, электр, чернь. 16 в. до н. э. Национальный музей. Афины.



Золотой кубок с рельефным изображением диких быков. Из толоса в Вафио. Около 1500. Национальный музей. Афины. 1. Общий вид. 2. Деталь.



Декоративно-прикладное искусство Микен. 1. Ваза. Алебастр. 2. «Кубок Нестора». Золото. 3. Кратер с изображением процессии воинов. Из «Дома кратера воинов». 13 в. до н. э. (№№ 1, 2 — из гробницы IV круга А, 16 в. до н. э.; все — Национальный музей, Афины.)



Чаша в виде утки. Из гробницы Омикрон могильного круга Б в Микенах. Горный хрусталь. Около 1600—1550 до н. э. Национальный музей. Афины.

циях с изображениями живых существ заметна тенденция к орнаментализации (золотые пластинки с изображением львов, из гробницы V круга А в Микенах, 16 в. до н. э., Национальный музей, Афины).

Собственно «микенский стиль», с характерной для него обобщённостью, плоскостностью и лаконичной выразительностью, представляют рельефы на надгробных стелах шахтовых гробниц (напр., стела с изображением воина на колеснице, поражающего врага, с гробницы V круга А в Микенах, известняк, 16 в. до н. э., Национальный музей, Афины) и погребальные маски из электра и золота (т. н. маска Агамемнона, из гробницы V круга А в Микенах, 2-я пол. 16 в. до н. э., Национальный музей, Афины). Портретные черты отличают рельефный профиль бородатого человека на гемме из аметиста (из гробницы Гамма круга Б в Микенах, 1-я пол. 16 в. до н. э., Национальный музей, Афины).

Открытые в шахтовых гробницах сосуды из золота и серебра микенской работы характеризуются простотой и чёткостью форм («кубок Нестора», из могилы IV круга А, золото, 16 в. до н. э., Национальный музей, Афины). В гробнице Омикрон круга Б в Микенах был найден сосуд из горного хрусталя в форме утки (ок. 1600—1550 до н. э., Национальный музей, Афины). Многочисленные золотые бляшки в виде розетт, осьминогов и бабочек повторяют мотивы критского искусства.

Участница процессии женщин. Фрагмент фрески из дворца в Тиринфе. 13 в. до н. э. Национальный музей. Афины.

Изобразительное искусство ахейской Греции периода расцвета (15—13 вв. до н. э.), как и искусство Крита, большое внимание уделяло человеку и образам живой природы (фрески, вазопись, скульптура), но тяготело к статичным симметричным формам и обобщению.

Фрески ахейских дворцов (фрагменты открыты в Фивах, Тиринфе, Микенах, Пилосе), подобно критским, представляют плоскостные (гл. обр. фризовые) композиции, построенные на сочетании ярких цветовых пятен, обведённых тёмной контурной линией, но отличаются от критских более обобщённой трактовкой и стилизацией мотивов природы (фреска с летящими птицами из дворца в Пилосе), условно статичными позами персонажей (фреска «Орфей» из дворца в Пилосе), большей яркостью цвета и жёсткостью рисунка. Некоторые фрески сохраняют критскую тематику (игры с быком, процессия женщин с дарами). Но основными сюжетами являются характерные для микенского искусства сцены войн (напр., в Микенах — приготовление колесниц к бою, осада крепости) и охоты (преследование кабана собаками, выезд охотниц на колеснице — на фресках дворца в Тиринфе, Национальный музей, Афины).

Монументальной живописи по стилю близка вазопись. Росписи на микенских керамических вазах, часто включающие критские мотивы (изображения представителей морской фауны и др.), отличаются

от росписей на керамике Крита стилизацией и орнаментальной трактовкой мотивов. Примечательна роспись кратера 13 в. до н. э. из «Дома кратера воинов» в Микенах — процессия воинов (Национальный музей, Афины); в ней, несмотря на условность образа, чувствуется стремление к более свободному и непосредственному изображению человека, возможно первому в истории эгейской вазописи.

Уникальный образец монументальной ахейской пластики представляет рельеф «Львиных ворот» (конец 14 в. — 13 в. до н. э.) в Микенах с геральдической композицией двух противостоящих фигур львов (песчаник; головы не сохранились), вписанных в пространство треугольной плиты. Лаконичная композиция, статичная и обобщённая трактовка фигур, созвучная «микенскому стилю» в целом, соответствуют мощи крепостных стен и ворот, сливаясь в единый монументальный архитектурный образ.

Пиксида с изображением грифонов. Из камерной гробницы в Афинах. Слоновая кость. Резьба. 14 в. до н. э. Музей агоры. Афины.

Произведения микенской пластики эпохи расцвета отличает широкий диапазон стилей — от примитивных грубых терракотовых статуй «богинь» с о-ва Кеос (13 в. до н. э.) до выразительных мужественных образов ахейских воинов (миниатюрные головки из слоновой кости, 13 в. до н. э., Национальный музей, Афины), от суровых, орнаментально обобщённых сцен терзания львом или грифонами быка или лани (пиксида с изображением грифонов, из камерной гробницы в Афинах, слоновая кость, 14 в. до н. э.) до декоративных геральдических композиций с ювелирной проработкой деталей (рельеф с изображением сфинксов на пластинке слоновой кости, из Микен, 13 в. до н. э.).

Продукцией микенских ремесленников была обиходная керамическая посуда, дешёвые украшения из кости, стеклянной пасты и др., украшения для одежды и обуви.

Лит.: Фармаковский Б. В., Искусство героической Греции. Культура эгейская, критская и микенская, ч. 1—2, СПБ, 1907; Виппер Р. Ю., Древний Восток и эгейская культура, 2 изд., М., 1916; Богаевский Б. Л., Крит и Микены (Эгейская культура), М.—Л., 1924; Захаров А. А., Эгейский мир в свете новейших исследований, П., 1924; Колобова К. М., Греция в III и II тысячелетиях до н. э., Л., 1955; Блаватская Т. В., Ахейская Греция во втором тысячелетии до н. э., М., 1966; Титов В. С., Неолит Греции. Периодизация и хронология, М., 1969; Полевой В. М., Искусство Греции, [кн. 1]— Древний мир, М., 1970; Колпинский Ю. Д., Искусство эгейского мира и Древней Греции, М., 1970 (Памятники мирового искусства); Виппер Б. Р., Искусство Древней Греции, М., 1972; Сидорова Н. А., Искусство Эгейского мира, М., 1972; [Соколов Г.], Эгейское искусство. Альбом, [М., 1972]; Блаватская Т. В., Греческое общество второго тысячелетия до новой эры и его культура, М., 1976; Рутковский Б., Крит. [Альбом], пер. с польск., Варшава, 1978 (Искусство и культура древнего мира); Evans A. J., The palace of Minos, v. 1—4, L., 1921—35; Pendlebury J. D. S., The archaeology of Crete, L., 1939; Zervos Ch., L'art en Grèce du troisième millénaire au IV siècle avant notre ère, P., 1946; его же, L'art de la Crète néolithique et minoenne, P., 1956; его же, L'art des Cyclades du début à la fin de l'âge du bronze, P., 1957; Wace A. J. B., Mycenae. An archaeological history and guide, Princeton, 1949; Schachermeyer F., Die ältesten Kulturen Griechenlands, Stuttg., [1955]; Marinatos S. and Hirmer M., Crete and Mycenae, L., 1960; Matz F., The art of Crete and Early Greece. The prelude to Greek art, N. Y., 1962; Blegen C. W., Troy and the Trojans, 2 ed., N. Y.—Wash., 1964; Demargne P., Le naissance de l'art grec, P., 1964; Blegen C. W. [a. o.], The palace of Nestor at Pylos in Western Messenia, v. 1—3, Princeton, 1966—73; Platon N., Crete, L., 1966; Higgins R., Minoan and Mycenaean art, L., 1967; Mylonas G. E., Mycenae and Mycenaean age, New Jersey, 1966; Ventris M., Chadwick J., Documents in Mycenaean Greek, 2 ed., Cambr., 1973; History of the Hellenic world, 1— Prehistory and protohistory, Athens—L., 1974; Hood S., The arts in Prehistoric Greece, Harmondsworth, 1978.

Автор Н. М. Лосева. Консультанты: Т. В. Блаватская, Н. А. Сидорова.

ЭКВАТОРИАЛЬНАЯ ГВИНЕЯ

(РЕСПУБЛИКА ЭКВАТОРИАЛЬНАЯ ГВИНЕЯ. EQUATORIAL GUINEA, REPÚBLICA DE GUINEA ECUATORIAL)

Территория Экваториальной Гвинеи — независимой республики (с 1968) в Западной Африке — включает расположенную между *Камеруном* (см.) и *Габоном* (см.) континентальную часть (Рио-Муни) и острова в Гвинейском заливе Биоко (бывший Фернандо-По), Пагалу и другие более мелкие острова. Носителями высоких художественных традиций являются народы фанг (в континентальной части) и буби (на острове Биоко). В конце 15 в. на территорию Э. Г. проникли португальцы, в 18 в. передавшие свои владения Испании. В 1827—43 остров Фернандо-По был оккупирован англичанами. В 1843 после длительной войны Испания установила своё господство в области Рио-Муни. С 1900 территория Э. Г. стала колонией Испании под названием Испанская Гвинея.

Э. Г. — страна древней художественной культуры. На острове Биоко открыты следы неолитической культуры (её датировка затруднительна), по всей вероятности, народа — предшественника буби: разнообразные по форме керамические сосуды, украшенные сетчатым узором и узором «в ёлочку», а также вмятыми при помощи раковин или процарапанными рядами из кругов, овалами неправильной формы, зигзагообразными линиями, бороздками и лентами из параллельных прямых или волнистых борозд.

Архитектура. Африканское население Э. Г. строит деревянные, прямоугольные в плане дома с двускатной крышей из пальмовых листьев. Вокруг дома устраивается открытая веранда, предохраняющая стены от перегрева солнцем. Примечательны обширные по размерам мужские дома (дома собраний мужского населения для исполнения различного рода обрядов), крышу которых в центре поддерживает резная деревянная колонна, украшенная символическим орнаментом и зооморфными головами. Архитектура городов малоинтересна. Обычно они занимают большую площадь, разбросанной застройкой. В *Малабо* в начале 20 в. построены отдельные здания в псевдоготическом стиле, в 1960-е гг. — в духе современной европейской архитектуры, в том числе аэропорт.

Художественное ремесло Э. Г. весьма разнообразно. Развита резьба по дереву. Высокими художественными достоинствами обладают изделия народа фанг в континентальной части Э. Г. Его мастера вырезают из дерева тонко стилизованные скульптурные головы с удлинённой шеей. Они связаны с культом предков, также как и фигуры, вырезанные на деревянных ящиках для хранения черепов предков. Более низки по художественному качеству крупные (иногда свыше 1 *м* высоты) человеческие изображения, предназначенные для празднеств. Широко распространены антропоморфные и зооморфные деревянные маски, употребляемые в культовых танцах. Интересны узкие деревянные маски, изображающие человеческое лицо с прикреплёнными бородами из волокон пальмы рафии (т. н. бьянги), а в долине реки Бимбили — маски, раскрашенные белой краской. Там же вырезают из дерева идолов в виде сильно стилизованных обнажённых женских фигур («таланы») с высокой причёской из волокон пальмы рафии. Фанги изготовляют также изящные цилиндрические барабаны на ножках, покрытые резным геометрическим узором, и декорированные доски (для местной игры — сонг).

Специфический вид художественного ремесла у народа буби — изготовление (обычно из одного куска дерева) музыкальных инструментов типа колокольчиков (леебо) с 8—10 язычками. Снаружи леебо богато украшаются геометрическим орнаментом и узором из линий. В 1959 в г. Бафа (Bafa) на острове Биоко открыта Школа искусств и ремёсел.

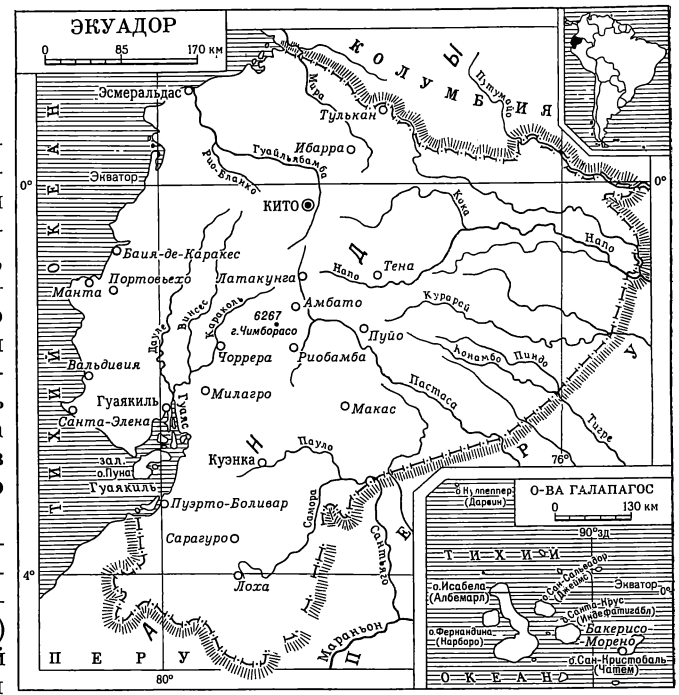
Лит.: Underwood L., Figures in wood of West Africa, L., 1947; Guinea E., En el país de los pámues, Madrid, 1947; Ramón Alvarez H., Artes y oficios indígenas en Guinea, «Africa», 1955, t. 12, № 157; Martin del Molino A., La ceràmica del neolítico Bubi, там же, 1956, t. 13, № 169; Elisofon E., The sculpture of Africa, N. Y., 1958.

МАЛА́БО (Malabo)— г., столица Э. Г. Расположена на о-ве Биоко. Осн. в 1827 англичанами как поселение Порт-Кларенс (Port Clarence). С 1843 по 1973— Санта-Исабель (Santa Isabel). Центр. р-ны застроены домами совр. типа; дома чиновников, торговые конторы, собор (начат в 1916, Х. Мигель, закончен др. архитекторами; псевдоготика), б. дворец губернатора (1915), т. н. Дворец Новой миссии (Х. Кабрера), епископский дворец. Аэропорт (1960, по плану Х. Л. Серверта). Афр. население живёт в предместьях, в домах барачного типа или традиционных хижинах.

Автор В. Д. Синюков.

ЭКУАДОР (ЭКВАДОР)

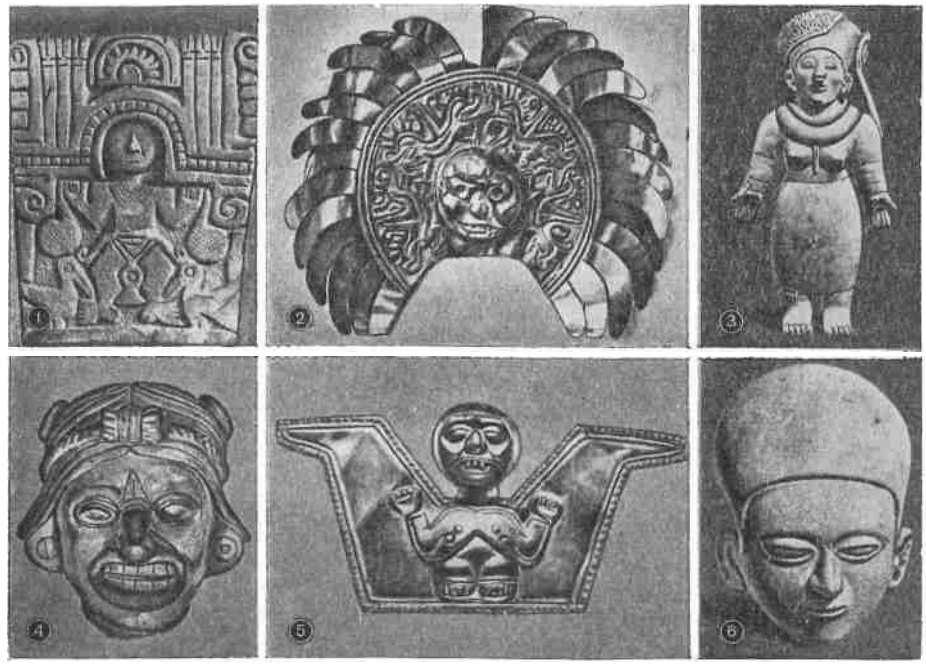
(РЕСПУБЛИКА ЭКУАДОР. ECUADOR. REPÚBLICA DEL ECUADOR)



Искусство Экуадора — государства в сев.-зап. части Южной Америки — обладает чрезвычайно ярким своеобразием, хотя количеством шедевров культура Экуадора уступает наиболее развитым странам Латинской Америки, а художественные центры страны сравнительно невелики и немногочисленны. Искусство Экуадора — одно из древнейших в Латинской Америке и сохранило многие старинные традиции в индейском народном творчестве. Роль индейцев в развитии экуадорского искусства велика вплоть до наших дней. Вместе с тем в художественной культуре страны плодотворно преломлялся опыт европейского искусства.

Территория Э. делится на 3 природно-хозяйственные зоны: Коста (Тихоокеанское побережье) с жарким влажным климатом и тропической растительностью, Сьерра (нагорье Анд) с двумя параллельными хребтами — Западной и Восточной Кордильерой, между которыми лежат плодородные котловины, и Орьенте (сев.-вост. часть страны) — плоская равнина, покрытая влажными тропическими лесами. На нагорье найдены древнейшие антропоморфные каменные фигуры. На побережье ок. 3200—1800 до н. э. развивалась культура Вальдивия: наиболее ранние в Новом Свете орнаментированные керамические сосуды с шаровидным туловом, керамические статуэтки женщин — обнажённых, со сложными причёсками, изделия из полированного камня. Поселения культуры Вальдивия располагались в защищённых местах на берегу бухт. Предполагают связь культуры Вальдивия с ранними культурами Мексики и Перу, высказывались и предположения о связях с Японией. Другая прибрежная культура Мачалилья (2-е тысячел. до н. э.) знала постройки из тростника и глины, керамику с росписью (параллельные красные линии), украшения из раковин, ткани; изящны женские статуэтки со щелевидными глазами. В той же прибрежной области (у залива Гуаякиль и р. Гуаяс) развивалась культура Чоррера (между 1800 и 500 до н. э.), продвинувшаяся на С. и на Ю.-В. к нагорью: с ней связаны керамика с металлическим отблеском, гравировкой, лепкой, негативной росписью (узор остаётся незакрашенным), антропоморфные и зооморфные фигурные вазы, керамические свистульки, женские фигурки. На той же территории культура Гуангала (500 до н. э.—500 н. э.) примечательна деревянными кижинами, керамикой (высокие цилиндрические сосуды) с 3-цветной негативной росписью, обработкой меди (литьё, ковка). Ещё

Ритуальное седалище с подножием в форме ягуара. Из района Манты (провинция Манаби). Камень. 250—750. Музей индейца. Нью-Йорк.



Древнее искусство Экуадора. 1. Барельеф с изображением охоты с сетями. Из провинции Манаби. Туф. 250—750. Музей человека. Париж. 2, 5. Нагрудные пластины с о-ва Ла-Толита. Золото. 500 до н. э. — 500 н. э. Университетский музей. Филадельфия. 3. Женская фигура из провинции Манаби. Керамика. 250 до н. э. — 250 н. э. Музей индейца. Нью-Йорк. 4. Голова из Рио-Эскуанде. Керамика. Музей человека. Париж. 6. Голова (фрагмент фигуры) из провинции Манаби. Керамика. 1000—1500. Музей индейца. Нью-Йорк.

более значительны новшества культуры Баия, процветавшей на побережье к С. (провинция Манаби, близ Манты, Manta): здесь открыты каменные постройки, насыпные платформы с лестницами — основания для храмов (сохранились глиняные модели) и коллективных домов; создавались украшения из золота, серебра и меди, формованные керамические схематичные фигурки антропоморфных и зооморфных божеств. Между 250 до н. э. и 250 н. э. в Манаби возникли шедевры керамики Э.— изящно вылепленные, часто с полихромной росписью изображения стоящих мужчин и женщин или сидящих родителей с ребёнком. Дальше к С. до границы с Колумбией между 500 до н. э. и 500 н. э. развивались культуры Хама-Коаке, Кохимиес, Эсмеральдас; особенно богаты находки на о-ве Ла-Толита, который, видимо, был культовым центром. В этой области начинают складываться города, на насыпях и платформах строились прямоугольные и круглые здания, на пирамидальных основаниях — храмы. Здесь особенно многообразны керамика (чёрно-белые и полихромные вазы, высокого качества статуэтки и маски-портреты, стилизованные или ярко жизненные), металлические украшения из золота, серебра, платины, золочёной меди («тумбага») — подвески, пекторали, колье, диадемы, амулеты, серьги с камнями (агат, бирюза), маски и другие изделия с богатой чеканкой, изображениями людей, животных, птиц, змей, каменные зернотёрки, печати, валики для тиснения кожи и тканей. После 500 характер искусства меняется. Культура Мантеньо, развивавшаяся между Баия-де-Каракес (Bahía de Caráquez) и о-вом Пуна, знала города, крупные храмы на террасах, употребление колонн, дома из дерева и обмазанного глиной плетня с соломенной крышей. Появилась крупная каменная скульптура: сидящие женские фигуры вырезаны из прямоугольных блоков и сходны со статуями культуры Сан-Агустин (см. *Колумбия*); из Манаби происходят каменные троны — изогнутые полукругом седалища на распростёртой фигуре человека или ягуара, и стелы с барельефными изображениями. Своеобразны также литые изделия из золота, серебра, меди, чёрная, местами полированная керамика с изображениями людей или зверей на шейке сосуда. В бассейнах рек Гуаяс и Эсмеральдас до 16 в. развивалась культура Кеведо-Милагро. Для этой культуры были характерны погребальные курганы, урны, мелкие чёрные сосуды с обильными рельефными изображениями людей, птиц, змей, лягушек (традиция сохранилась у индейцев колорадо до 20 в.).

Культуры нагорья были во многом связаны с прибрежными, и развитие их шло параллельно. Культуры Наррио, Тункауан, Пансалео (между 1500 и 100 до н. э.) знали фигурную керамику и полихромную, в т. ч. негативную, роспись, металл, ткани. Позднейшие культуры Карчи, Пансалео II интересны экспрессией фигурок, оригинальностью форм сосудов. Поздние культуры Куасмаль, Пуруа, Кашалома, Такальшапа испытали то или иное влияние культуры *инков* (см.), завоевавших в конце 15 в. местное государство Киту, принёсших свои методы строительства городов, обработки и кладки камня. Обильны здесь золотые изделия (находки в Сигсиге, Sigsig) —

Народная полихромная керамика Экуадора. 1. Сосуд культуры Канело. 1925. 2. Сосуд культуры Хиваро. Около 1900. (Оба — в Музее индейца, Нью-Йорк.)

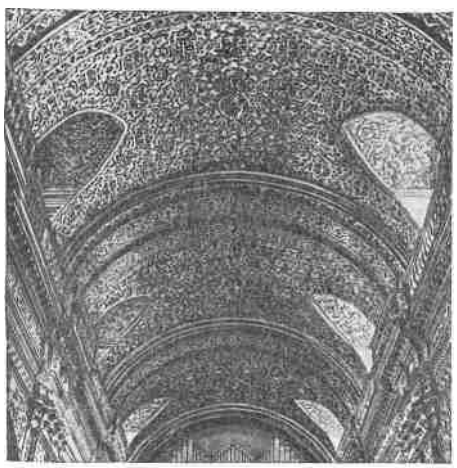
чаши, блюда, шлемы, колокольчики, диски, серьги, кольца, браслеты; характерны крупные формы керамики, грубая, схематичная, но выразительная роспись. Искусство вост. равнины принадлежит совсем другому кругу и связано с культурой племён бассейна Амазонки. Здесь известны руины каменных укреплений и построек, керамика и каменные статуи.

Искусство индейцев Э. в колониальный и республиканский периоды сходно с искусством индейцев соседних Перу и Колумбии. Постройки из каменных блоков, саманных кирпичей (адобы), дерева, керамика с лепкой и росписью, ткани (в т. ч. знаменитые пончо), металлические украшения и заколки, украшения из перьев являются в основном наследием древних индейских культур. Своеобразна культура беглых негров-рабов, осевших в конце 17 в. в сев.-зап. части побережья (провинция Эсмеральдас). В 20 в. усиливается интерес к местным народным традициям, индейскому ремеслу — керамике, костюму, домотканым коврам, производство которых сохранилось на С. нагорья.

Архитектура. С 1526 Э. был открыт испанскими конкистадорами, в 16 в. он вошёл в состав вице-королевства Перу и в 18 в.— вице-королевства Новая Гранада. Индейская культура систематически уничтожалась, новая колониальная культура Э. почти не имеет видимых связей с ней и весьма значительно отличается от культуры других латиноамериканских областей. Строительство здесь вели в основном монашеские ордена, и мастера (главным образом фламандцы и итальянцы) в наибольшей для Америки чистоте переносили сюда принципы итальянского позднего Возрождения и позже барокко.

С основанием новой столицы *Кито* (1534) на месте древнего индейского города начались работы над важнейшим в Южной Америке архитектурным комплексом 16 в.— монастырём Сан-Франсиско, воздвигнутым на фундаментах инкского дворца. Монастырь, строившийся почти одновременно с Эскориалом (см. *Испания*), в известной мере предвосхищал его строгую симметрию, уравновешенность, строгость ренессансных форм, ставших характерными для стиля «эрререскo». Комплекс состоял из церкви, двух капелл, многочисленных дворов и корпусов. Монастырь поднят на высокую платформу, и фасад церкви, возвышающийся над торжественной лестницей, заключён между двумя протяжёнными корпусами. Двухбашенный фасад церкви украшен двумя ярусами спаренных колонн, разорванными фронтонами и сильной рустовкой, вносящей в строгую композицию ноту замысловатой узорности и тяжеловесной роскоши. Архитектор-фламандец Х. Рикке (J. Ricke), строивший монастырь, создал при нём школу, где обучал ремёслам индейцев и метисов, усваивавших чисто европейские методы. Вытеснение индейских традиций (проявлявшихся лишь косвенно — в любви к сложному, тяжёлому узорочью) сопровождалось сильным влиянием мавританско-готического стиля «мудехар» (см. *Испания*), в духе которого был выполнен трёхнефный интерьер церкви; кедровые резные наборные потолки, сохранившиеся частично, сочетались с богатым полихромным декором из стукко. Носителями мавританских традиций были 200 ремесленников-арабов, колония которых образовалась в Э. Пример монастыря и церкви Сан-Франсиско оказался определяющим для колониальной архитектуры Э., повторявшей в более или менее упрощённом виде первоначальный образец. Для церквей Сан-Агустин и Санто-Доминго в Кито планы дал крупнейший в Латинской Америке архитектор 16 в. Ф. Бессера (см. *Перу*), но и это не изменило местного типа храма. В оформлении интерьеров — панелей стен, ретабло, кафедр— утвердился мелкий чеканный орнамент стиля «платереско» (см. *Испания*) с розетками, виноградными лозами, арабесками.

М. Герра. Свод церкви Ла Компаньия в Кито. 1605—89.



В 17 в. в Кито был построен храм Ла Компаньия — по типу Иль Джезу в Риме (см. *Италия*) — с перекрытыми сводами нефом и боковыми капеллами; виртуозное плетение арабескового орнамента на сводах сочетается с богатой полихромией, с беспокойным, сложным ритмом резьбы по дереву. В 18 в. Л. Дёйблер (L. Deubler, 1689—1769) и В. Гандольфи (V. Gandolfi, около 1720—70) создали пышный барочный фасад церкви: его сложная композиция определяется контрастами мощных витых колонн (с разным направлением витков) и тонко прорисованных пилястр и фризов с лёгким, дробным резным узором. Этот храм также создал традицию в Э. Светские постройки Кито в основном относятся к 18 в. — Королевская аудиенция (ныне Дворец правительства) с лоджиями на фасаде и жилые дома с резными порталами. Колониальная традиция оказалась в Э. чрезвычайно живучей — и в Кито, и в др. городах: в *Куэнке*, где мотивы барокко соединялись с местными приёмами плоской орнаментальной резьбы, и в *Гуаякиле*, где интересна деревянная архитектура.

Тимпан ложной двери в монастыре Санто-Доминго в Кито. 1617.

В 19 в. экуадорские архитекторы Х. П. Санс (J. P. Sanz, 1820—97) и М. Аулестия (M. Aulestia, 1820—82) реставрировали старинные постройки, строили мосты, церковные башни, купола или новые корпуса, следуя традиционным приёмам. Внедрение эклектики в города Э. связано преимущественно с деятельностью приезжих архитекторов, сравнительно мало изменивших сложившийся в колониальное время облик города. Лишь в сер. 20 в. строятся крупные современные здания, такие, как Законодательный дворец, Министерство иностранных дел, отель «Кито» в столице. Среди современных архитекторов — С. Дуран Бальен (S. Durán Ballén, р. 1919), О. Муньос Мариньо (O. Muños Mariño, р. 1923), М. Барраган (M. Barragán, р. 1935), А. Леон (A. Léon, р. 1929), Этель Ариас (E. Arías, р. 1929).

Изобразительное искусство. В колониальный период в Э. расцветает одна из наиболее крупных в Латинской Америке художественных школ. Она выделяется тем, что её мастера последовательно развивали европейскую традицию — итальянскую, фламандскую, но преимущественно испанскую. Это не лишает школу её самобытного характера, отличного и от европейских прототипов, и от развивавшихся рядом (порой в теснейшем контакте) латиноамериканских школ. Искусство Э. выделялось высоким техническим качеством (проявившимся, в частности, во внутренней отделке церквей Кито), основательной выучкой мастеров, соответствием произведений (почти исключительно религиозного характера) богатым церковным интерьерам. Статуи и картины во множестве вывозились из Э. в различные страны Америки и даже в Европу. Искусство Э. чуждалось драматической экспрессии, суровости, аскетической духовности, присущих школам Испании и Латинской Америки, в нём преобладает ощущение чувственной радости бытия, упоение пышной праздничностью и земной красотой даже в драматических сценах, полнокровие и красочная декоративность образов. Живописец-фламандец П. Госсеаль (P. Gosseal, работал в Кито в 1534—50) был одним из основателей школы для индейцев и метисов при столичном монастыре Сан-Франсиско. Среди первых учителей был живописец А. де Медоро (см. *Перу*). Светские произведения в 16—18 вв. в Э. крайне редки: это изображения местных типов (такова картина А. Санчеса Гальке, A. Sánchez Galque, «Мулаты Эсмеральдаса», 1599, Национальный археологический музей, Мадрид) или очень немногочисленные портреты. Излюбленные сюжеты художников — сцены из жизни богоматери или святого патрона церкви, серии «портретов» священных персонажей, символы и аллегории, причём источниками часто служили фламандские гравюры. Последователями позднего маньеризма были П. *Бедон*, автор больших картин и фресок, тяготевший к ренессансной монументальности и человечности, и Ф. де ла *Крус*. Крупнейший мастер барокко в Э.— метис М. де *Сантьяго*, интересный и размахом своих композиций, идущих от А. Корреджо (см. *Италия*), и живописной дымчатостью тона, и благородством образов, и пейзажными фонами картин. Его ученик Н. Х. де *Горивар* обладал свободной, импульсивной манерой, восходящей

«Экуадорские типы». Живопись школы Кито. 18 в.

к Х. Рибере и Б. Э. Мурильо (оба — см. *Испания*), и психологичностью, своеобразной романтикой образов. В живописи 18 в. преобладают более светлые, блестящие краски, более лёгкие, воздушные композиции, узоры в духе рококо, что, однако, сочетается со статичностью фигур, чёткой прорисовкой деталей, миниатюрной законченностью (Б. Родригес, В. Rodríguez, 1756—1812; М. *Саманьего*). Творчество скульпторов особенно значительно. Деревянная раскрашенная скульптура Кито отличается чрезвычайно яркой декоративностью, обилием позолоты и красочных узоров. В первых произведениях 16 в. ощущались влияния страстного и аскетичного искусства А. Берругете (см. *Испания*) — «Св. Себастьян» (ок. 1571, церковь Сан-Себастьян в Кито) работы Д. Родригеса (D. Rodríguez), но уже у Д. де Роблеса (D. de Robles, 1532—1605) преобладают спокойная эпичность, плавность и точность моделировки. Скульпторы Кито 17 в. опирались на лирическое, гармоничное искусство А. Кано и Х. Мартинеса Монтаньеса (оба — см. *Испания*). Крупный скульптор, известный как отец Карлос (padre Carlos, работал в 1620—80), любил драматические, скорбные сцены, трактуя их, однако, в духе спокойного и возвышенного классического искусства. Наиболее значительные мастера экуадорской скульптуры 18 в.— метис Б. де *Легарда* и индеец М. Чили, прозванный *Каспикара*, в творчестве которых нет каких-либо «туземных» черт: оно отличается эпической красотой образов, жизнерадостной чувственностью, уверенной лепкой объёмов. Виртуозное искусство Легарды более барочное: в нём больше волнения, движения, пространства, яркости цвета; в скульптуре Каспикары есть утончённость, нежность чувства, элегантность свободной композиции, черты рококо. Последним крупным мастером экуадорской скульптуры был ученик Каспикары Г. де Сангурима (G. de Zangurima, 1787 — ок. 1825).

Значение экуадорской скульптуры в неменьшей степени заключается в неистощимой изобретательности и высоком мастерстве резьбы по дереву: ретабло с их разнообразием ритмов, сложнейшей игрой светотени, сочетанием геометрических мотивов с изображениями реальных и фантастических животных и растений, кафедры с изощрённо тонким, как бы чеканным орнаментом и изогнутыми телами улыбающихся ангелов, скамьи хора, домашние алтари 18 в. с миниатюрными скульптурными группами находили многочисленных виртуозов-исполнителей. Уже в 16 в. работала большая группа блестящих мастеров-индейцев, в 18 в. выделялись Х. Винтерер (J. Vinterer, 1695—1750), автор фантастически сложной композиции ретабло в церкви Ла Компаньия в Кито, и Х. Б. Меначо (J. B. Menacho, 1656—1732), мастер дробной, миниатюрной резьбы на церковных кафедрах. Декоративно-прикладное искусство колониального периода также исходило из европейских образцов (изделия единственной в Латинской Америке фабрики глазурованной керамики из каменной массы, 1771—88).

Х. Пинто. Автопортрет. Конец 19 — начало 20 вв.

В искусстве Э. 19 в. господствовал европейский академизм. Ученик Б. Родригеса А. Салас (A. Salas, 1795—1860) писал большие религиозные полотна, выполнил в 1828 портрет С. Боливара, рисовал бытовые сцены для журналов вместе с Э. Шартоном (E. Charton, 1815—77), основателем Школы живописи в Кито. Если для картин Л. Кадены (L. Cadena, 1830—89) характерны холодная отточенность рисунка, рассудочность религиозных или мифологических сцен, то Х. Маносальвас (J. Manosalvas, 1840—1906) стремился к романтической взволнованности, драматичным световым эффектам. Разносторонний живописец-романтик Х. Пинто (J. Pinto, 1842—1906) интересен не только свободной живописностью своих полотен, но и новизной интересов (экуадорские пейзажи, этюды местных животных и растений, сцены народного быта); работы Пинто и картина «Индейцы сьерры» А. Сальгеро (A. Salguero, 1864—1920) положили начало фольклорным интересам и «индеанизму» в искусстве страны. Р. Салас (R. Salas, 1828—1906), Р. Троя (R. Troya, 1845—1921) и Л. А. Мартинес (L. A. Martínez, 1868—1909) утвердили горный пейзаж в живописи Э. Ведущим скульптором страны в 19 в. был Д. Каррильо (D. Carrillo, ок. 1810—83), соединявший колониальную традицию с живостью лепки и интересом к драматическим социальным аспектам действительности.

В нач. 20 в. ученики основанной в 1904 Маносальвасом Национальной школы изящных искусств в Кито выступили против традиционного академизма. К. Эгас (C. Egas, 1899—1962) внёс импрессионистическую динамику в пейзажную живопись, энергию и мощную пластику в изображение тяжёлой трудовой жизни индейцев («Жатва в Экуадоре»). В. Мидерос (V. Mideros, р. 1888) соединял интерес к народной жизни с красочными фантасмагориями мистического харак-

тера. Влияние кубизма испытал М. Рендон (M. Rendón, p. 1894). В 1930-х гг. группа передовых художников создала под влиянием революционного искусства Мексики Синдикат эквадорских писателей и художников с целью защиты и развития национальной культуры. Крупнейшим художником страны является О. *Гуаясамин*, выступающий как мастер станковой и монументальной живописи, график и скульптор, сочетающий философскую широту замыслов со страстной, пламенной эмоциональностью своего социального реалистического искусства. Изображая жизнь бедняков — индейцев и негров, протестуя против насилия и эксплуатации, выступая против империализма, художник использует драматическую экспрессию цвета, резкие угловатые контуры, подчёркнутую выразительность лиц и жестов; композициям Гуаясамина присущи также черты узорности, декоративной плоскостности. Народной жизни, острым социальным проблемам посвящены полные эмоциональности, патетической динамики композиции Д. Паредеса (D. Paredes, 1915—68), картины, росписи и гравюры Э. *Кингмана*, графические работы Г. Галесьо (G. Galecio, p. 1912). В обобщённых выразительных образах передового искусства Э. преломились элементы индейского и негритянского народного творчества. В скульптуре 20 в. выделяются автор ряда памятников Росарио Вильягомес (R. Villagómez, p. 1897) и Х. Андраде Москосо (J. Andrade Moscoso, p. 1913), реалист, стремящийся возродить мощь древней пластики. В 1960-х гг. получили распространение модернистские течения (абстракционист Э. Табара, E. Tábara, p. 1930; сюрреалист М. Левитт, M. Lewitt, p. 1940), но многие молодые художники стремятся продолжать социально-философские традиции искусства Э. (графики Ф. Торрес, F. Torres, p. 1952; Х. Кобо Эспиноса, J. Cobo Espinoza, p. 1953). В декоративном искусстве интересны попытки возродить традицию колониального периода (инкрустированная мебель Л. Куэвы, L. Cueva, керамика М. Альбы, M. Alba, и Д. Элиоса Паласьо, D. Elios Palacio).

Д. Паредес. «Степь». Середина 20 в.

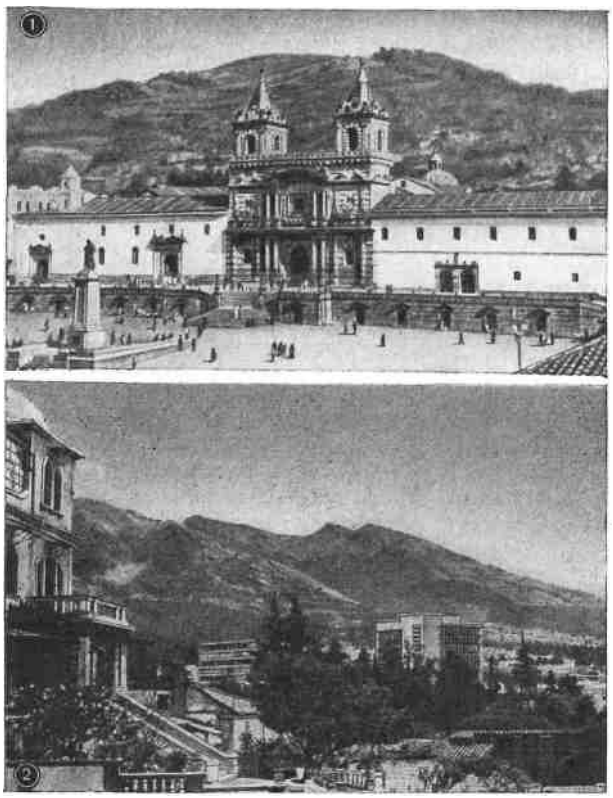
Лит.: Полевой В. М., Искусство стран Латинской Америки, М., 1967; Кириченко Е.И., Три века искусства Латинской Америки, М., 1972; Navarro J. G., La escultura en el Ecuador, Madrid, 1929; его же, Artes plásticas ecuatorianas, México, [1945]; Collier D., The archaeology of Ecuador, в сб.: Handbook of South American Indians, v. 2, Wash., 1949; Jijón y Caamaño J., Antropología prehispánica del Ecuador, Quito, 1951; Vargas J. M., Arte religioso ecuatoriano, Quito, 1956; его же, El arte ecuatoriano, México, 1960; Trésors de l'Ecuateur. Art précolombien et colonial, Gen., 1974.

ГОРОДА

ГУАЯКИ́ЛЬ (Guayaquil) — г. на р. Гуаяс. Крупнейший г. страны, гл. порт, пром. и торг. центр. Осн. в 1535. Разрушался индейцами и пиратами, страдал от пожаров и землетрясений, дер. постройки разрушались термитами. У холма Санта-Ана, близ пл. Плаза Колон,— руины крепости Ла Планчада, ц. Санто-Доминго (1640). В 20 в. дер. застройка сменяется жел.-бетонной. В центре — многоэтажные здания. Пам. Ф. де Орельяне (скульптор Р. Вильягомес).

Муниципальный музей и б-ка, осн. в 1862: древняя резьба по камню и керамика, историч. и этнографич. колл., живопись, нумизматика. **Антропологич. музей Центр. банка Э.,** осн. в 1974: археология и этнография побережья.

КИ́ТО (Quito) — столица Э. на юж. склоне вулкана Пичинча, близ экватора. Древнейшее индейское поселение, возникло между 800 и 1000, один из центров гос-ва Киту, после 1450 стал одним из центров гос-ва инков. В 1534 основан испанцами на месте разрушенного индейского поселения. С 1830 столица. Страдал от землетрясений (1797, 1859). Планировка К., сжатого горами, подчинена рельефу, но преобладает прямоугольная сетка улиц. В центре — площади Плаза Индепенденсия, Плаза Боливар и Плаза Сукре. В центре — «старом г.» — крутые извилистые улицы,



Кито. 1. Монастырь Сан-Франсиско. 1534—1650. Архитекторы Х. Рикке, А. Родригес. 2. Один из районов города.

1—2-этажные дома колон. периода, крытые черепицей или камнем, монастыри и церкви в стилях платереско и барокко с обильной резьбой, позолотой, живописью и дер. полихромной скульптурой. В сев. части К. растёт новый г. с многоэтажными зданиями министерств, отелей, контор, строятся пром. и жилые р-ны.

Дворец правительства (б. Корол. аудиенция; 16 — нач. 17 вв.; вновь выстроен в 1747; портал и реставрация — 1880, Х. П. Санс; росписи О. *Гуаясамина*, 1959), здания колон. периода — дома Инквизиции, Вильясис (ныне М. колон. иск-ва), Реаль де Лима, Дом с большим карнизом, Дом цветов и рыб; Арка королевы. Мон.: **Сан-Франсиско** [комплекс церкви, атрия, 2 капелл, 4 клуатров и др. на фундаментах дворца инки Уайны Капака, платереско, мудехар, барокко; планы — 1534—35, Х. Рикке; осн. стр-во — 1564—75, фасад окончен в 1581; стр-во до 1650, А. Родригес. В церкви: гл. алтарь, 1620—1713; кафедра, 1675—92; сидения хора — 17 в., Ф. Бенитес; скульптура Д. де Роблеса, Б. де *Легарды*, 1734, *Каспикары*, Д. Каррильо, 1880, живопись М. де *Сантьяго*, 1683, Н. Х. де *Горивара*, А. Саласа; в сакристии — ретабло, 1677—79, Ф. Типан. Гл. клуатр — 1573—81. Капелла Вильясис — 1659. Капелла Лос Долорес (Кантунья) — 1575—1669; ретабло — Б. де Легарда; скульптура Карлоса, Каспикары, живопись М. *Саманьего*. В пинакотеке — живопись Б. Родригеса, М. де Сантьяго, скульптура Карлоса, Каспикары], Ла Мерсед (1586—1627, Х. Х. Ортис, перестройка — 1644—1736; в церкви: гл. алтарь, 1750, Б. де Легарда, кафедра, 1675—92, живопись М. Саманьего, Ф. де ла Круса, Х. Пинто; гл. клуатр — 1627—48, Х. де Агирре, статуи ретабло — 1651, Г. Гильячамин), Санто-Доминго (план — 1581, Ф. Бесерра; стр-во с 1590, А. Родригес; живопись П. *Бедона*, 1600, Н. Х. де Горивара, М. Саманьего, Л. Кадены), Сан-Агустин (план — 1581, Ф. Бесерра; портал — 1659—65, Б. де Риверо; скульптура Х. де Ольмоса, живопись М. де Сантьяго, 1656, Н. Х. де Горивара, Б. Родригеса), **Ла Компаньия** (барокко; 1605—89, Н. Дуран Мастрильи; фасад — 1722—65, Л. Дёйблер, В. Гандольфи; своды и Большая капелла — М. Герра; гл. алтарь — 1745, Б. де Легарда; ретабло — 1735—39, Х. Винтерер; кафедра — 1675—92; живопись Ф. де ла Круса, Н. Х. де Горивара; башня — 1864, М. Аулестия), Кармен Антигуо (1658—63, М. Герра; живопись Ф. де ла Круса), Кармен Модерно (1734—45; кафедра — 1740). Собор (1557—1667, П. Родригес де Агуайо; атрий и вход — 1806, Ф. Э. Тамарис; скульптура Карлоса, Каспикары, живопись Б. Родригеса, М. Саманьего, А. Саласа), ц. Эль Саграрио (1699—1706; декор — Б. де Легарда; композиция «Голгофа» — Г. Сангурима; ретабло — 1731—32; кафедра — 1690; внутр. портал «мампара» — 1747; купольная капелла — 1769). Капелла коллегии иезуитов (1860), мост Пансалео (1865) — Х. П. Санс; мост на р. Мачангара (1860), мост Гуайтара (1862), купол над средокрестием ц. Ла Мерсед (1863), башни мон. Эль Техар (1870) — М. Аулестия; Дворец юстиции (1870—75); башня ц. Сан-Себастьян (1876), Дворец президента — Г. Перес; дома Гарсия Морено, И. де Вейнтемильи, К. Моралеса — Т. Рид; театр «Сукре» (Ф. Шмидт), юж. рынок (Г. Перес, Ф. Шмидт), Дом культуры (А. Кальдерон), Центр. ун-т Э. (Э. Асеведо), парк Ла Индепенденсия (Л. Мингети, Л. Дурини), С.-х. и пром. банк (Л. Ф. Доносо), Гор. школа «Сукре» (Г. Гутто Собраль). Законодат. дворец (Конгресс; 1885, Х. М. Пласидо Касеманьо), Муницип. дворец (О. Муньос Мариньо), Министерство иностр. дел, Торговая палата, Страховая касса (Мартинес Кобо), Колледж «Монтуфар» (В. Росеро), отели «Гумбольдт», «Кито». Пам.: А. Х. Сукре (1892), неизвестным героям (1922), нац. армии (1935).

Музей колон. иск-ва, осн. в 1926: иск-во школы Кито 16—18 вв., иск-во 19 в. и выставки совр. иск-ва. **Музей иск-ва и истории города,** осн. в 1930: скульптура, живопись. **Музей археологии и этнографии,** осн. в 1950: древняя скульптура, керамика, резьба по камню. **Археологич. музей и художеств. галереи Центр. банка,** осн. в 1969: археологич. колл., колон. и совр. иск-во. **Музей археологии и истории «Хихон-и-Кааманьо»** (Jijón y Caamaño).

Лит.: Navarro J. G., La iglesia de la Compañía en Quito, Madrid, 1930; Bravo Bolívar Araúz, Quito monumental y pintoresco, Quito, 1961; La Orden Miracle E., Elogio de Quito, Madrid, 1975; Llerena J. A., Quito colonial y sus tesoros artísticos, Quito, [s. a.].

КУЭНКА (Cuenca) — г. в Андах, на Панамер. шоссе. Осн. в 1557. Сохранил живописный колон. облик. Постройки колон. периода с работами местных скульпторов и резчиков: церкви Ла Консепсьон (1599), Лас Кармелитас Дескальсас (1682), старый собор, Дом правительства. Новый собор (неготика, 20 в.).

Муницип. музей: археологич. колл. (гл. обр. керамика).

На юго-зап. окраине К.— руины инкского г. Томебамба (Tomebamba).

ХУДОЖНИКИ

БЕДО́Н (Bedón), Педро (1556, Кито — 27.II.1621, там же) — живописец, архитектор, мастер декор. иск-ва. Уч. в школе Х. Рикке и П. Госсеаля в Кито, в 1576—85 — в Лиме у Б. Битти (см. *Перу*). Работал

в Лиме и в Колумбии — Боготе и Тунхе. В Кито вернулся в 1597. Ученики — А. Санчес Гальке, М. де Беналькасар. Арх. работа — капелла Нуэстра Сеньора дель Росарио в Тунхе (см. *Колумбия*, ок. 1591—95). Произв.: «Мадонна с чётками» (рис., ок. 1588), «Мадонна на лестнице» (фреска, перенесена на холст, 1600, капелла мон. Санто-Доминго, Кито), «Богоматерь Мира» (фреска, мон. Буэн Пастор, Кито), сцены жизни Генриха Сузского (фреска, мон. Ла Реколета, Кито).

ГОРЙВАР, Горибар (Gorívar, Goríbar), Николас Хавьер де (1665, Кито — 1740, там же) — живописец. Уч. у М. де *Сантьяго* и работал с ним в святилище Гуапуло в Кито. Произв.: «Успение богоматери» (1686, святилище Гуапуло), 16 картин «Пророки» (ок. 1700, ц. Ла Компаньия), цикл картин-тондо «Цари Иуден» (ц. Санто-Доминго; эскизы — в М. археологии и истории «Хихон-и-Кааманьо»); «Св. Иероним» и портреты членов конгрегации — в ц. Сан-Франсиско; все — в Кито.

ГУАЯСАМЙН (Guayasamín), Освальдо (р. 6. VII. 1919, Кито) — живописец, график, скульптор, мастер декор. иск-ва. Индеец. Уч. в 1932—41 в Нац. школе изящных иск-в в Кито. В нач. 1940-х гг. посетил Мексику (испытал влияние Х. К. Ороско, см. *Мексика*), в 1942—43 — США, в 1944—45 — Перу, Чили, Аргентину, Боливию, позже Гватемалу, Колумбию, Панаму, СССР. Произв.: серии картин и рис.— «Дорога слёз» (1946—52; включает циклы: «Негры», «Метисы», «Индейцы»), «Руки», «Время гнева» (начата в 1962); монументальные работы — «Икар и Победа» (роспись Дома экуадорской культуры в Кито, 1948), «Основы культуры» (роспись фасада юридич. ф-та Центр. ун-та Э. в Кито, пл. 150 *м*², 1959), «Покорение Америки человеком» («Открытие Амазонки»; роспись Дворца правительства в Кито, пл. 130 *м*², 1959), мозаика на фасаде центра «Симон Боливар» в Каракасе (Венесуэла, 1954); портрет брата (М. совр. иск-ва, Нью-Йорк); скульптурные композиции «Медные блоки», «Молодая Родина» в Гуаякиле; ювелирные изделия в традиц. индейском стиле.

Лит.: Kahane M., Atelierbesuch bei Osvaldo Guayasamín, Ekuadors großem Maler, «Bildende Kunst», 1969, № 6; Стойков А., Еквадорският художник Гуаясамин, «Изкуство», 1972, № 4.

КАСПИКА́РА (Caspicara, по-индейски — «деревянное лицо») (наст. фамилия — Чили, Chili), Мануэль (1723, Кито — 1796, там же) — скульптор. С детства работал как резчик. Имел мастерскую в мон. Сан-Франсиско в Кито, делал церковную скульптуру и домашние алтари. Произв.: «Оплакивание Христа», «Поклонение кресту» — в соборе; «Успение богоматери» (ц. Сан-Франсиско); «Коронование богоматери», «Св. Иосиф» — в пинакотеке мон. Сан-Франсиско; «Стигматизация св. Франциска», «Спящий младенец» — в капелле Лос Долорес мон. Сан-Франсиско; «Богоматерь Скорбящая», «Св. Франциск» — в М. колон. иск-ва; все — раскраш. дерево, в Кито.

КИНГМАН (Kingman), Эдуардо (р. 13.II.1913, Лоха) — живописец и график. Уч. в 1928—31 в Нац. школе изящных иск-в в Кито у В. Мидероса. С 1944 руководитель секции пластич. иск-в Дома экуадорской культуры в Кито. Основатель (1940) и директор Гал. Каспикары в Кито, директор Музея колон. иск-ва в Кито. Произв.: альбом «Люди Экуадора» (20 гр. на дер., 1937), росписи экуадорского павильона на Всемирной выставке в Нью-Йорке (совм. с К. Эгасом, 1939), росписи с.-х. министерства в Кито (1944).

Лит.: Solano A., Kingman, pintor realista, «Revista del sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador», 1938, № 3.

КРУС (de la Cruz), Фернандо (Эрнандо) де ла (наст. фамилия — де Рибера, de Ribera) (1591 или 1592, Панама — 6.I.1646, Кито) — живописец. Уч. в Лиме у А. де Медоро (см. *Перу;* до 1625) и у М. де Алессио. Учитель М. де *Сантьяго*. Произв.: «Ад», «Страшный суд», «Св. Мариана де Хесус» — в хоре ц. Кармен Антигуо; «Св. Игнатий» (гл. алтарь ц. Ла Компаньия)— все в Кито.

ЛЕГА́РДА (de Legarda), Бернардо де (1705 — 1.VII.1773, Кито) — скульптор. Метис. Мастер резьбы, грунтовки, раскраски, тиснения. Произв.: «Св. Лука» (1731, цех живописцев); гл. алтари церквей Сан-Франсиско («Непорочное зачатие», 1734), Ла Компаньия (1745), Ла Мерсед (1750); ретабло и композиция «Голгофа» (капелла Лос Долорес мон. Сан-Франсиско), композиция «Се человек» (ц. Ла Мерсед), «Богоматерь Апокалипсиса» (ц. Сан-Франсиско), декор ц. Эль Саграрио — все раскраш. дер., в Кито.

САНТЬЯ́ГО (de Santiago), Мигель де (наст. фамилия — Висуэте, Vizuete) (1626, Кито — 4. I. 1706, там же) — живописец. Метис. Уч. у Ф. де ла *Круса*. Кроме религ. картин писал портреты, ввёл пейзажные фоны. Учитель Н. Х. де *Горивара*. Произв.: портреты — Ф. де ла Круса (1645), Д. де Бриевы и П. Пескадора; 14 картин из жизни св. Августина (1656, ц. Сан-Агустин), «Богоматерь причастия» (1680, ц. Сан-Франсиско), цикл «Чудеса богоматери Гуадалупе» (1686, святилище Гуапуло); цикл «Времена года», «Успение богоматери», «Непорочное зачатие» — в пинакотеке мон. Сан-Франсиско; все — в Кито; цикл «12 догматов веры» (собор, Богота, Колумбия).

Лит.: Pareja Díez Canseco A., Vida y leyenda de Miguel de Santiago, México, [1952].

САМАНЬЕ́ГО, Саманьего-и-Харамильо (Samaniego y Jaramillo), Мануэль (1767, Кито — 1824, там же) — живописец. Писал религ. и аллегорич. композиции, портреты (в т. ч. миниатюрные), пейзажи. Произв.: аллегории европ. стран (1788, М. колон. иск-ва), ретабло (1796, ц. Санта-Клара), «Св. Лука» (1816, капелла Лос Долорес мон. Сан-Франсиско), «Богоматерь» (1816, пинакотека мон. Сан-Франсиско); «Успение богоматери» в гл. алтаре, цикл панно «Жизнь Христа», портрет барона Каронделе — в соборе; цикл «Времена года» (асьенда маркизы де Сельва Алегре), «Св. Иосиф» (Археологич. м. и художеств. гал. Центр. банка); «Успение богоматери» и рукопись «Трактат о живописи» — в М. археологии и истории «Хихон-и-Кааманьо»; все — в Кито.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

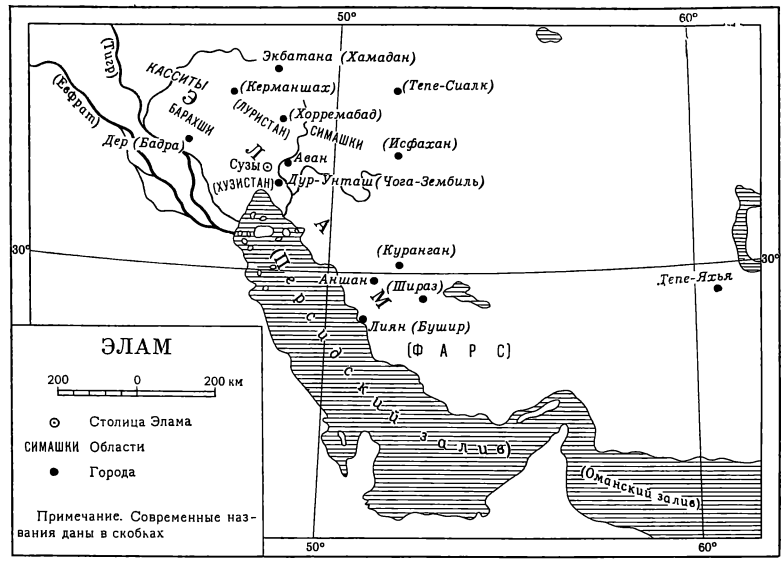
Ф-т арх-ры и гор. планировки Центр. ун-та Э. в Кито, осн. в 1769. **Ф-т арх-ры Ун-та Куэнки,** осн. в 1868. **Ф-т арх-ры Ун-та Гуаякиля,** осн. в 1867. **Ф-т арх-ры Католич. ун-та Сантьяго Гуаякиля,** осн. в 1962. **Ф-т гражд. инженерии Католич. ун-та Куэнки,** осн. в 1970. **Ф-т гражд. инженерии Тех. ун-та Мачалы,** осн. в 1969. **Ф-т арх-ры и гражд. инженерии Светского ун-та «Висенте Рокафуэрте» Гуаякиля. Школа изящных иск-в Тех. частного ун-та Лохи,** осн. в 1971. **Нац. школа изящных иск-в** при Центр. ун-те Э., осн. в 1904. **Академия изящных иск-в «Ремихио Креспо Тораль»** в Куэнке.

ОРГАНИЗАЦИИ

Дом экуадорской культуры в Кито, осн. в 1944. Изд. «Revista».

Авторы: А. М. Кантор (изобразит. иск-во), Е. И. Кириченко (архитектура).

ЭЛАМ

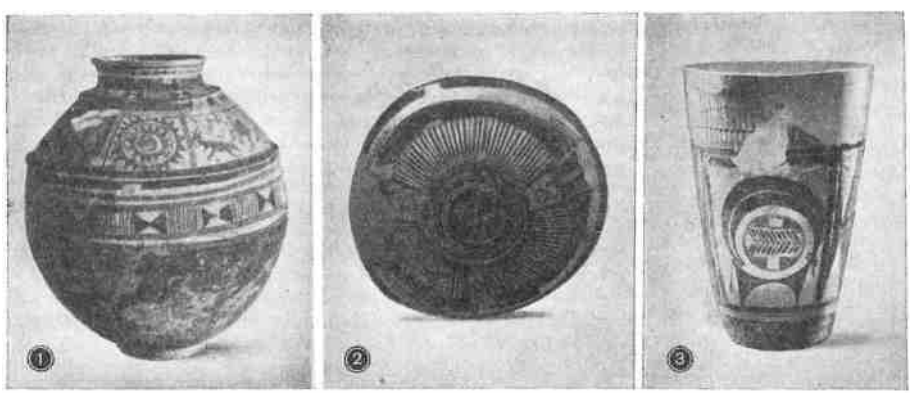


Элам — древняя историческая область в долинах рек Каруна и Керхе, на территории юго-западных областей современного *Ирана* (см.) — Хузистана и Фарса. Географические границы Э. точно не установлены, но памятники эламской письменности обнаружены вплоть до Центрального и Восточного Ирана.

Памятники искусства так называемого протоэламского периода (4-е тысячел. — 1-я пол. 3-го тысячел. до н. э.) — глиняные статуэтки богинь плодородия, керамическая посуда, печати из камня (известняка) или раковин (по форме квадратных или полусферических, в виде пуговиц или розеток, иногда зооморфных). Наибольшую известность получили глиняные сосуды из некрополя Суз (слой Сузы А — 1-я пол. 4-го тысячел. до н. э.).

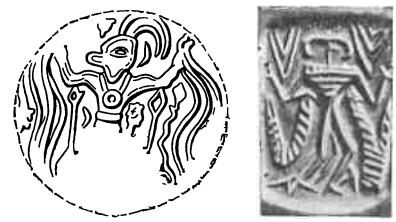
Вылепленные от руки лощёные тонкостенные чаши, кубки, тарелки расписаны тёмно-коричневыми, винно-красными и фиолетовыми узорами по светлому фону. Крупный выразительный орнамент согласован с лаконичными формами сосудов; преобладающие геометрические мотивы иногда сочетаются со стилизованными изображениями животных (козла, птицы типа фламинго, гончих псов) или предметов (копьё на подставке), отражающих образ жизни и религиозные представления эламитов. На печатях наряду с геометрическим и стилизованным растительным орнаментом встречается изображение антропозооморфного персонажа (героя или божества), выступающего в роли победителя или покровителя животных либо выполняющего какие-то культовые действия [например, рогатое клювоносое существо со змеями в руках, камень, переходный период между слоями Сузы А, Сузы Б (2-я пол. 4-го тысячел. до н. э.)].

Эламская расписная керамика. 1. Ваза из Суз. Начало 3-го тысячелетия до н. э. Лувр. Париж. 2. Чаша. 3. Кубок из Суз. (№№ 2, 3 — конец 4-го — начало 3-го тысячелетия до н. э. Эрмитаж, Ленинград.)



Керамика и глиптика протоэламского периода, видимо, оказали влияние на ранние произведения искусства Шумера (см. *Вавилония*), с которым Э. связывали давние культурные и торгово-хозяйственные отношения. Стиль и сюжеты протоэламских памятников предполагают также куль-

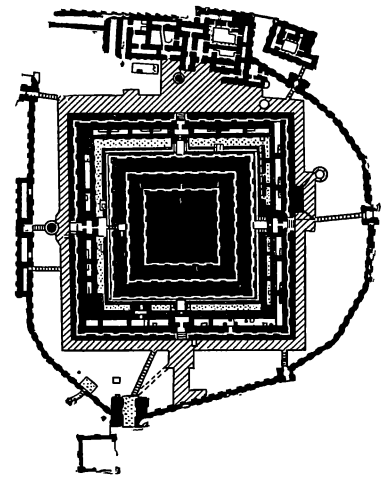
турные связи Э. с Мохенджо-Даро и Хараппой (оба — см. *Индия, Пакистан*). С конца 4-го — нач. 3-го тысячел. до н. э. искусство Э. развивалось под значительным воздействием культуры Двуречья: в 3-м тысячел. до н. э.— Шумера и Аккада, во 2-м тысячел. до н. э.— Вавилонии, в 1-м тысячел. до н. э. — *Ассирии* (см.).



Прорисовка эламской печати (слева). Оттиск печати из чёрного стеатита. Сузы А. Около 3500 до н. э. Частная коллекция. Нью-Йорк (справа).

Документированная история государства Э. начинается с сер. 3-го тысячел. до н. э. и условно разделяется на три периода: древнеэламский (ок. 2500—1500 до н. э.), среднеэламский (ок. 1300—1100 до н. э.), новоэламский (ок. 740—640 до н. э.). Э. не был единым царством. Из письменных источников известно о существовании в 3—2-м тысячел. до н. э. ряда эламских городов-государств: Сузиана со столицей г. Сузы (Шушан), Аншан (Анзан), Симашки и др. В религиозных представлениях эламитов большая роль отводилась культу богини-матери (выступала в различных местностях под разными именами — Пиненкир, Парти, Кириришa), в образах которой обожествлялись плодоносящие силы природы. Важное место занимал культ змеи. Поклонялись также местным богам-покровителям, астральным божествам и др.

Наиболее значительные памятники **архитектуры** Э. относятся к среднеэламскому периоду, особенно к 13 в. до н. э., когда в эламском городе и религиозном центре Дур-Унташе (ныне Чога-Зембиль, см. *Иран*) был воздвигнут большой дворцово-храмовый комплекс. Он включал царскую резиденцию-дворец, выложенные обожжённым кирпичом 5 подземных сводчатых помещений (возможно, летние жилища, укрывавшие от зноя) и 5-ярусный зиккурат. Строительство велось из сырцового кирпича. В отделке и деталях применялись обожжённый кирпич и камень. Зиккурат в Чога-Зембиле, построенный в традициях зодчества Двуречья, в общих чертах сохраняет шумеро-аккадскую идею грандиозного ступенчатого храма-башни, но имеет ряд особенностей, в которых проявилась самостоятельность архитектурного мышления эламитов. «Нижний» храм, в Двуречье обычно расположенный вне зиккурата, был вкомпонован в объём первого яруса. Лестницы (в вавилонских постройках — обычно 2 или 3 на главном фасаде сходятся к верхней ступени) размещены отдельно на каждой из 4 сторон зиккурата и вели через арки мощных башенных ворот во внутренние помещения разных ярусов. В кладке сводов сырцовые кирпичи скреплялись известковым раствором и битумом, которые в Двуречье для этой цели не применялись.



Зиккурат в Чога-Зембиле. 13 в. до н. э. План.

Как своеобразные святилища под открытым небом воспринимаются монументальные рельефы, преимущественно с культовыми сценами (например, шествие адорантов к божеству на троне из змей), высеченные на отвесных поверхностях скал высоко в горах (например, в Курангане, над р. Фехлиан, между Баштом и Нурабадом, ок. 15—11 вв. до н. э.; в Накши-Рустеме, см. *Иран*, 9—7 вв. до н. э., большей частью скрыты под сасанидскими рельефами 3 в.). Их композиции пронизаны спокойным величественным ритмом; изображения, часто профильные, плоскостны и обобщены; характерно построение фигуры одновременно в фас (плечи, руки) и в профиль (головы, ноги). В изображениях процессий адорантов, воинов и др. соблюдается принцип равноголовия и ритмического повторения одинаковых поз и жестов, что сообщает рельефам ощущение особой торжественности. Сцены культовых обрядов или светской жизни эламитов, воспроизведённые в рельефах на стелах, при определённом схематизме и условности трактовки, образны и выразительны, благодаря конкретности действия персонажей (стела с изображением царя Унташ-Напириши, обвитого змеями, ок. 1250 до н. э.).

В **скульптуре** Э., как и в архитектуре, усвоение традиций Двуречья, очевидно, сопровождалось развитием ряда своеобразных местных черт. В бронзовом портрете знатного эламита, найденном в Хамадане (сер. или 2-я пол. 2-го тысячел. до н. э., Метрополитен-музей, Нью-Йорк), в отличие от вавилонских статуй, линии бровей не сведены к переносице, верхние веки скульптурно выделены и как бы слегка приспущены, что уменьшает условность изображения, усиливает конкретность и жизненность образа. Те же особенности присущи золотым, серебряным и керамическим статуэткам среднеэламского времени (например, фигурки бородатых мужчин, приносящих жертву;

Эламские женские статуэтки. Терракота. Конец 2-го — начало 1-го тысячелетия до н. э. Эрмитаж. Ленинград.

серебро, золото, 13—12 вв. до н. э., Лувр, Париж). О высоком развитии круглой пластики и художественного литья в Э. свидетельствует бронзовая статуя царицы Напир-асу (голова не сохранилась; из Суз, ок. 1250, Лувр, Париж), в которой анонимному мастеру удалось создать покоряющий ощущением царственного покоя, ясности и величия женский образ. Статуя отлита в два приёма по восковой модели и тщательно отделана. Характерны пластическая моделировка пропорционально построенной женской фигуры, тонкая проработка кистей рук, сложенных в молитвенном жесте, и графически чёткая прорисовка условно трактованных складок и деталей одежды. Изящной и точной моделировкой лица и рук отличаются женские статуэтки конца 2-го — нач. 1-го тысячел. до н. э. (Эрмитаж, Ленинград) с преувеличенно пышными формами тела.

Для произведений **декоративно-прикладного искусства** нач. 2-го тысячел. до н. э. (металлические и керамические сосуды, украшения) характерны строгие, геометризованные формы, возможно близкие иранским. Изделия 2-й пол. 2-го тысячел. до н. э. более декоративны; формы металлических ваз, ритонов, кувшинов нередко дополнены скульптурными изображениями голов животных. В сер. 2-го—1-й пол. 1-го тысячел. до н. э. в Э. были распространены полихромные глазурованные изразцы. От этого же времени до нас дошли фаянсовые флаконы и цилиндрические печати из фритты (стекловидной пасты) и битума, а также изящные бронзовые украшения (булавки, заколки и др.) и детали конской упряжи, в которых ряд исследователей находит сходство со знаменитыми «луристанскими бронзами» (см. *Иран*).

Лит.: Фрай Р. Н., Наследие Ирана, пер. с англ., М., 1972, с. 29, 90—92, 104—105; Хинц В., Государство Элам, пер. с нем., М., 1977; Woolley L., Mesopotamien und Vorderasien, Baden-Baden, 1961; Porada E., Iran ancien. L'art à l'époque préislamique, P., 1963; Amiet P., La glyptique mésopotamienne archaïque, P., 1962; его же, Elam, P., 1966; его же, Glyptique susienne..., v. 1—2, P., 1972. См. также лит. при ст. *Иран*.

Автор В. К. Афанасьева. Консультанты: М. А. Дандамаев, И. М. Дьяконов, Ю. Б. Юсифов.

ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Эллинистическим искусством называют искусство *Греции* Древней (см.), стран Восточного Средиземноморья, Передней Азии, северо-западных районов Центральной и южных областей Средней Азии последней четверти 4—1 вв. до н. э. Развитие Э. и. приходится на время образования эллинистических монархий и распространения греческой культуры на обширных территориях Ближнего и Среднего Востока после завоеваний Александра Македонского (334—323 до н. э.).

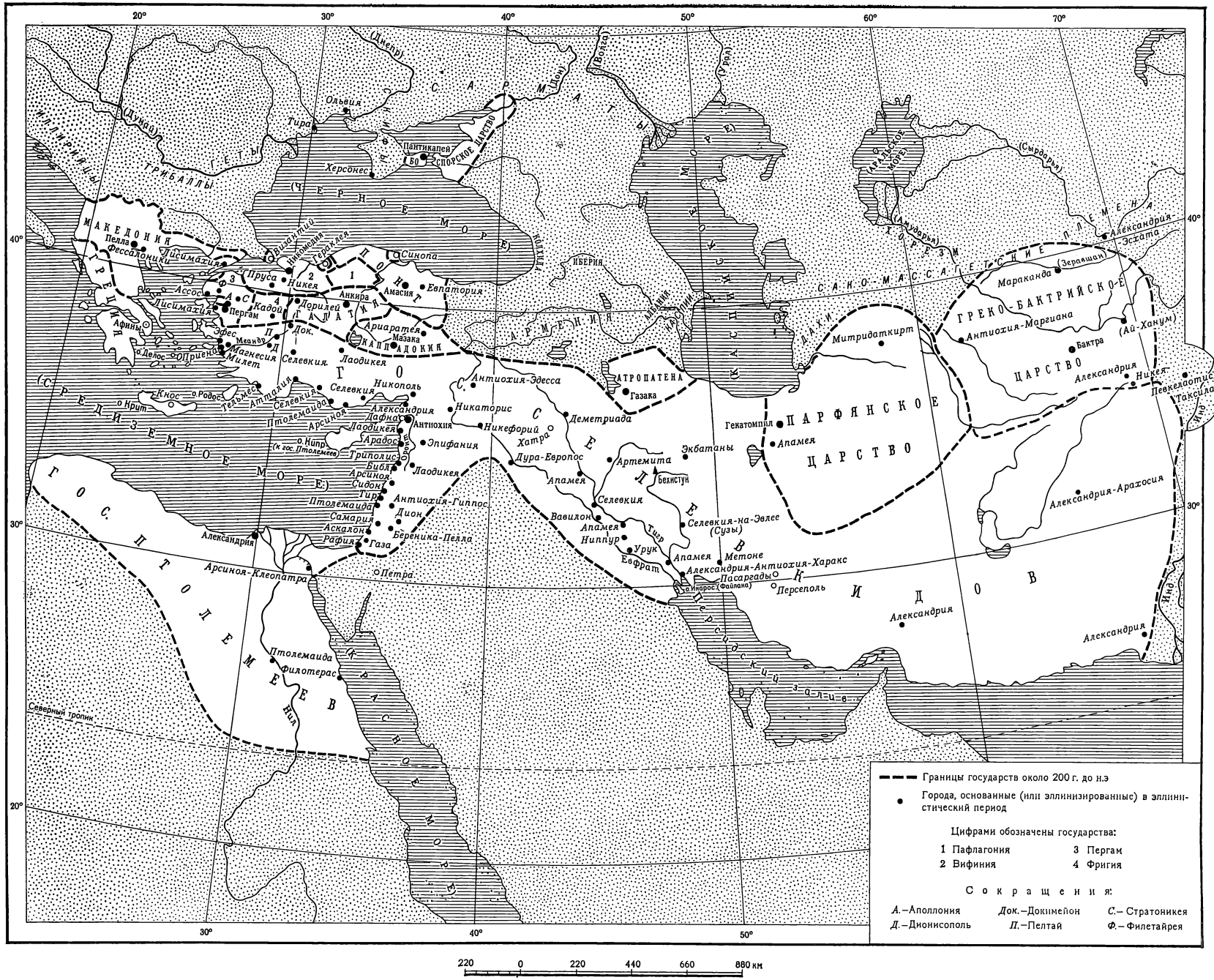
Различают Э. и. собственно Греции; искусство, сложившееся на землях, тесно связанных с древнегреческой культурой (напр., в Малой Азии, см. *Турция*, на восточном побережье Средиземного моря, см. *Сирия* Древняя); искусство *Египта* Древнего (см.), в котором сосуществовали греческая и египетская традиции. На территориях к Востоку от Евфрата возникло восточноэллинистическое искусство. Сложности политического и социально-экономического развития общества обусловили противоречивость Э. и., в котором соединяются рационализм и экспрессивность, скептицизм и эмоциональность, элегичность и глубокий драматизм, архаизация и новаторство. Местные художественные традиции по-разному вступали в контакт с культурой эллинов. Усилились локальные различия художественных школ: александрийской, пергамской, сирийской, афинской и др.

На Ближнем и Среднем Востоке взаимодействие греческого и местного искусства первоначально было незначительным: напр., ахеменидские традиции сохраняются в рельефах портала и планировке храма 3 в. до н. э. в Персеполе (см. *Иран*), вавилонские — в селевкидском храме Ану-Антум в Уруке (см. *Ирак*), древнеиндийские — в эллинистических слоях г. Таксила (см. *Пакистан*). Период бурного синтеза эллинских и восточных элементов, в результате которого родились такие своеобразные художественные культуры, как искусство *Парфии* (см.), Гандхары (см. *Гандхарское искусство*), Кушанской Бактрии (см. *Кушанское царство*), начался лишь после падения власти греко-македонян.

Дура-Европос. План города: 1 — агора, 2 — дворец, 3 — стратегион.

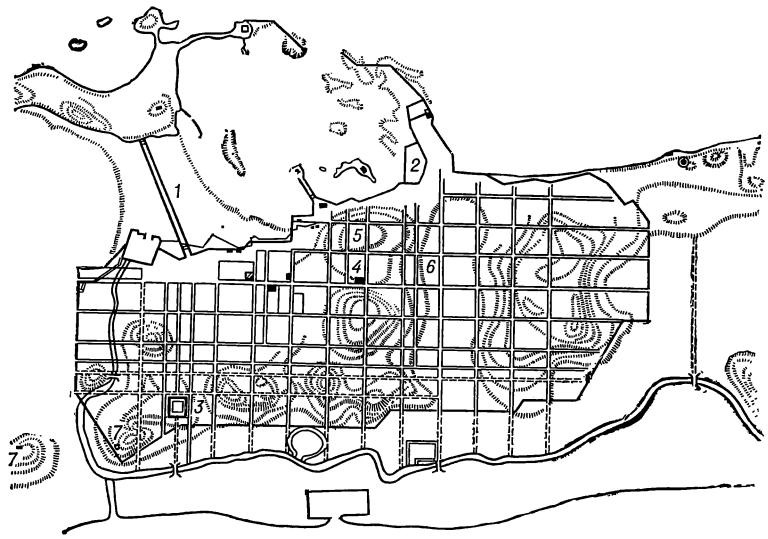
Архитектура. В истории Э. и. важную роль играли основанные на завоёванных землях греческие города — многочисленные Александрии, Антиохии, Селевкии, — которые обычно назывались именами воздвигавших их монархов. Они занимали привилегированное положение в эллинистическом государстве, имели самоуправление и становились форпостами греческой культуры во всех областях эллинистического мира. Создание городов, крупнейшие из которых даже в руинах поражают своей грандиозностью, стало основной сферой строительной деятельности. Местоположение города выбиралось с учётом стратегических задач и экономических возможностей (близость морской гавани, реки, плодородных земель, торговых путей). Система городских фортификаций включала мощные крепостные стены с башнями и воротами, нередко — оборонительные стены отдельных кварталов (Антиохия на р. Оронт, ныне г. Антакья, см. *Турция*), а иногда — дополнительное кольцо стен для защиты сельского населения. В Малой Азии укрепления возводили обычно из каменных блоков; ак-

ЭЛЛИНИСТИЧЕСКИЕ ГОСУДАРСТВА



рополи, застроенные царскими дворцами, общественными и культовыми сооружениями, располагались на возвышенностях или крутых высоких холмах (Пергам, ныне Бергама; Приена; оба—см. *Турция*).

В восточноэллинистических городах укрепления обычно строили из сырцового кирпича; крепостные стены стремились провести по господствующим высотам (Дура-Европос, см. *Сирия*; греко-бактрийское городище Ай-Ханум в Северном Афганистане); в оборонительную систему города была включена цитадель (автономное сооружение на линии городских стен), занятая царским гарнизоном и служившая символом зависимости города от царской власти.



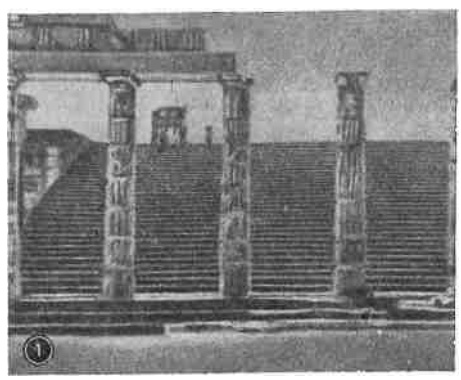
Александрия в Египте. План эллинистического города: 1 — дамба; 2 — гавань царского флота; 3 — Серапейон; 4 — гробница Александра Македонского; 5 — театр; 6 — гимнасий; 7 — катакомбы.

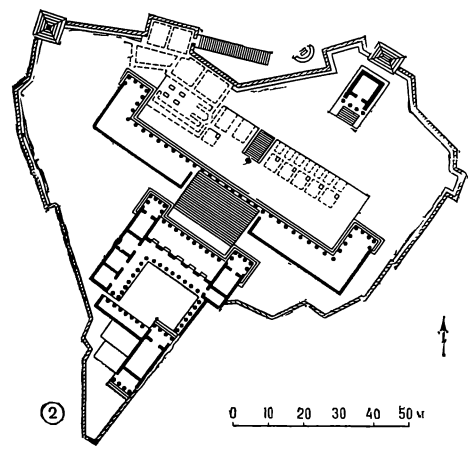
Присущий эпохе пафос, стремление к освоению огромных открытых пространств, к эффекту грандиозности выразились в подчёркнутой величественности художественного облика эллинистических городов. Зодчие, не нарушая эллинистических принципов планировки, используя т. н. гипподамову систему (см. *Греция* Древняя) прямоугольной сетки улиц и принцип функционального зонирования, максимально усиливали горизонтальные и вертикальные акценты: прокладывали прямые улицы, обстраивали главные магистрали городов по всей длине колоннадами (Александрия в *Египте*, см.; Селевкия на Тигре и Вавилон; оба—в *Ираке*, см.), вводили в городскую застройку многоэтажные высотные сооружения; в условиях гористого ландшафта удачно обыгрывали эффекты высоты (Приена, Пергам). Живописный эффект в ряде городов усиливали реки и каналы с набережными (Антиохия на р. Оронт, Александрия в Египте, Селевкия на Тигре). В соответствии с эллинистической градостроительной концепцией, главной площади—агоре стремились придать бóльшую регулярность путём строительства перед отдельными зданиями многоколонных портиков или «стой» (свободно стоящие портики), издали зрительно сливавшихся в единую колоннаду. В старых городах Греции осуществлялась перестройка городских центров (напр., агора в Афинах, см. *Греция*).

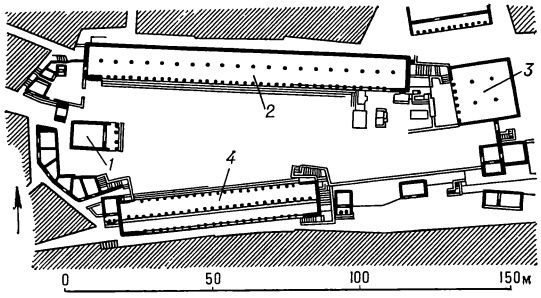
В восточноэллинистическом градостроительстве иногда соединялись греческие и местные черты. На городище Чарсадда (2 в. до н. э., Пакистан) застройка по регулярному греческому плану сочетается с помещённой в центре главной площади ступой.

Определяющая роль в создании художественного облика городов отводилась величественным архитектурным ансамблям. Для них характерны согласованность зданий друг с другом и с окружающим ландшафтом; регулярность планировки как всего ансамбля, так и отдельных построек; подчёркивание горизонтальных и вертикальных фасадных плоскостей; симметричность и фронтальность композиций архитектурных сооружений как элементов ансамбля, рассчитанных не на круговой обход, а на восприятие с фасада. В создании небывалых по масштабам архитек-

Пропилеи в Линдосе на о-ве Родос. 2 в. до н. э. 1. Вид руин. 2. План.







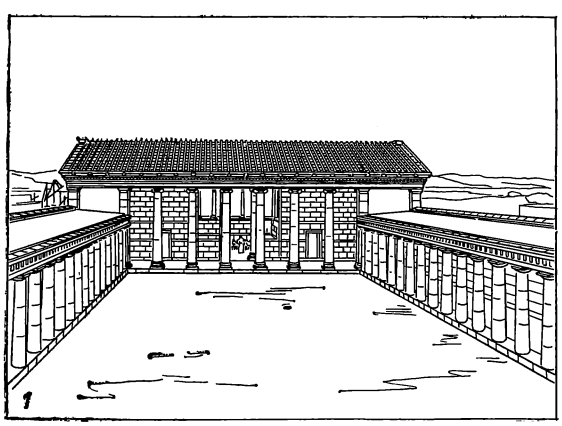
Агора в Ассосе. 2 в. до н. э. План реконструкции: 1 — храм эпохи архаики; 2 — северный портик (с юга — 2-этажный, с севера — 1-этажный); 3 — булевтерий; 4 — южный портик (в нижнем этаже с южной стороны размещались бани).

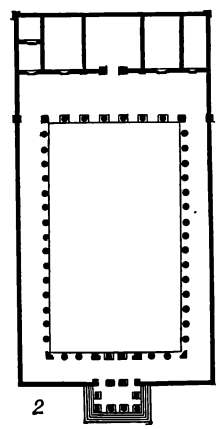
турных комплексов, в широком применении больших колоннад и монументальных лестничных переходов, в нарочитом укрупнении архитектурных форм по контрасту с тщательной отделкой деталей декора сказались свойственные Э. и. эксцентричность, желание поразить человека величием и смелостью инженерно-строительной мысли, логикой конструкций и импозантностью форм, точностью и мастерством исполнения.

Гражданские и культовые сооружения (залы для собраний, спортивные здания, театры, храмы, святилища и др.), включённые в ансамбли общественных городских центров, по своим архитектурным типам восходили к эпохе греческой классики, но получили новую интерпретацию в духе времени. Усилилось значение монументальных портиков — и отдельно стоящих (стои), и как элементов жилых и общественных зданий. Величественные стои получили повсеместное применение в оградах площадей и святилищ, а также как самостоятельные торговые, общественно-гражданские или культовые сооружения. Многоколонные, большой протяжённости портики стали архитектурным лейтмотивом эллинистического города. Конструкция стои в эту эпоху значительно усложнилась. Сложился тип 2-этажной стои с дорической колоннадой в нижнем и ионической в верхнем ярусе (т. н. пергамский портик; стоя святилища Афины Никефоры в Пергаме, 3—2 вв. до н. э.; 2 стои пергамских царей—Евмена II и Аттала II в Афинах, 2 в. до н. э.). В эллинистических стоях нижний этаж обычно имел 2 или 3 продольных нефа, разделённых рядами колонн, иногда разного ордера («священная» стоя северной стороны агоры в Приене, ок. 150 до н. э.). В условиях гористого ландшафта была разработана конструкция стои, поставленной на разных уровнях; на агору выходил верхний портик с колоннадой, в то время как в цокольном этаже, примыкающем к подпорной стене с террасой, открытой на нижнем уровне, располагались торговые ряды, склады или бани (южная стоя на агоре в Ассосе — древнем греческом городе Троады, ныне — частично порт Бехрамкёй в иле Чанаккале в Турции; 2 в. до н. э.). В восточных районах возводились типичные для эллинизма стои с двумя рядами колонн (стоя в Селевкии на Тигре, 2 в. до н. э.).

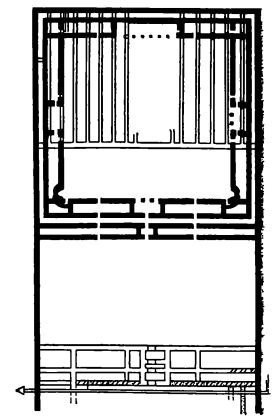
Общественное значение сооружений для городских собраний — экклесиастериев и булевтериев, возросшее в эпоху эллинизма в связи с новыми социально-экономическими отношениями, подчёркивалось монументализацией и укрупнением архитектурных форм, тщательной проработкой фасадов и интерьеров. Стремление к расширению внутреннего пространства привело к некоторым изменениям в планировке и конструкции зданий. Так, экклесиастерий в Приене (конец 3 в. до н. э.), пролёт зала которого составлял ок. 20 *м*, предположительно имел перекрытие на висячих стропилах; булевтерий в Милете (175—164 до н. э.), в отличие от более ранних построек этого типа, получил обширный двор, примыкавший к залу заседаний; в прямоугольный план зала вписан полукруг театрона. Типы гимнасиев и палестр, сложившиеся в эллинистическую эпоху, позднее повлияли на формирование римских построек. Гимнасии и палестры, известные по образцам Милета (см. *Турция*), Пергама и Приены в Малой Азии, Делоса (ныне Дилос), Эпидавра, Олимпии (все — см. *Греция*) и др. городов, обычно имели обширный перистильный двор, одну из сторон которого замыкал портик, выделенный по высоте и глубине, с открытой в него экседрой (гимнасии в Милете и Приене). Стадионы имели обширное поле для состязаний с трибунами с одной (в Приене) или двух (в Милете) продольных сторон.

Гимнасий в Милете. 2 в. до н. э. 1. Реконструкция внутреннего двора. 2. План.



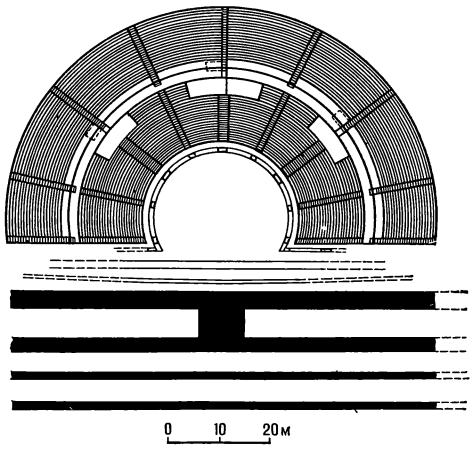


Из письменных источников известно о строительстве подобных сооружений во многих восточноэллинистических городах, но раскопками вскрыты только гимнасии на городище Ай-Ханум (3—2 вв. до н. э.) и в Вавилоне (2 в. до н. э.). Гимнасий в Ай-Хануме воспроизводит тип, характерный для классической Греции: прямоугольный в плане двор обстроен с четырёх сторон узкими продолговатыми помещениями; в центре каждой стороны — открытая во двор экседра. Гимнасий в Вавилоне, более монументальный, как все эллинистические сооружения этого типа, имеет перистильный двор с портиком, выделенным высотой колонн и глубиной, но в отличие от гимнасиев Милета и Приены этот т. н. родосский портик замыкает двор не с северной, а с южной стороны. Особенность гимнасия в Вавилоне — в его объединении в ансамбль со зданием театра.



Гимнасий в Ай-Хануме. 3—2 вв. до н. э. План.

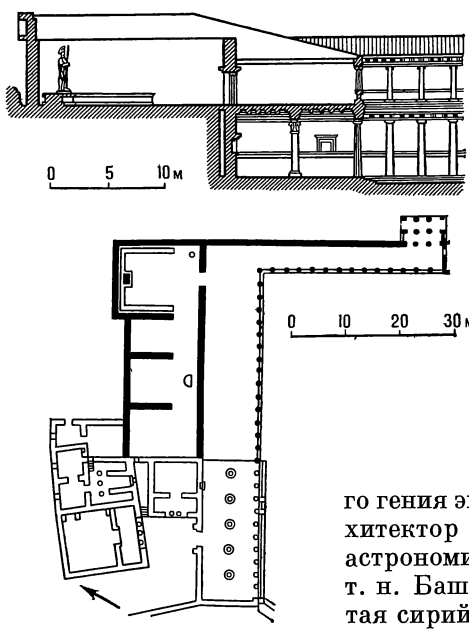
Театр в эллинистический период претерпел значительные изменения в конструкции, что было связано с новым направлением в развитии драматургии. С упадком трагедии и расцветом комедии резко сократилась роль хора, вследствие чего орхестра, которая была ядром конструкции классического театра, утратила значение основного места сценического действия и уступила его логейону — площадке на крыше проскения (1-ярусная пристройка перед 2-ярусной скеной). Театры эллинистических городов различны по масштабам и архитектурно-пространственному решению. Театр в Приене (2-я пол. 4 в. — нач. 3 в. до н. э.) живописно расположен, сравнительно невелик по размерам (театрон на 5 тысяч человек). В отличие от него Большой театр в Эфесе (3—2 вв. до н. э., см. *Турция*) поражает грандиозностью 3-ярусного театрона, вмещавшего 23 тысячи зрителей. Театр в Пергаме (2 в. до н. э.), построенный на склоне естественного холма акрополя, выделяется небывалой крутизной театрона, что сообщает драматизм и напряжённость его формам.



Театр в Ай-Хануме. 3—2 вв. до н. э.

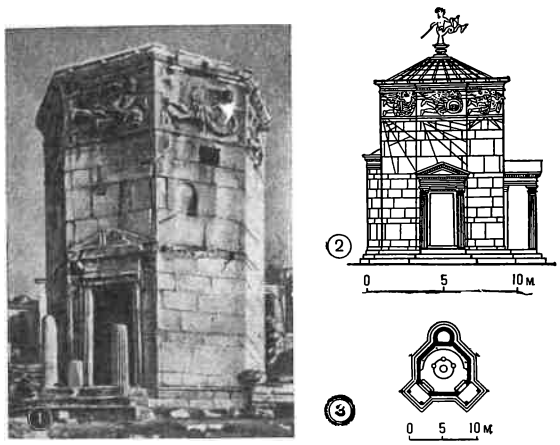
Своеобразный пример восточноэллинистического сооружения этого типа даёт театр в Вавилоне (2 в. до н. э.), который имел два параскения (небольшие помещения, выступающие вперёд на концах скены), составлявших обычный элемент классических театров, но исчезнувших в эллинистических постройках. Предполагают, что этот архаизм был вызван необходимостью укрепить здание, в котором параскении могли играть роль контрфорсов; построенный почти полностью из сырцового кирпича, театр в Вавилоне был возведён на искусственных субструкциях. Театр в Ай-Хануме (3—2 вв. до н. э.), как большинство подобных сооружений той эпохи, был построен на склоне естественного холма.

Библиотека в святилище Афины Никефоры в Пергаме. 3—2 вв. до н. э. Разрез. План.



Развитие литературы и науки послужило импульсом к появлению нового типа общественных зданий — библиотек (в Александрии в Египте, Пергаме, Антиохии на р. Оронт, Смирне, ныне Измир, см. *Турция*, Родосе, см. *Греция*), своеобразных учебно-научных комплексов (мусейон в Александрии в Египте). Пергамская библиотека (3—2 вв. до н. э.) представляла собой 2-этажное здание с залами для хранения рукописей и комнатами для занятий, украшенными скульптурными изображениями учёных и поэтов.

Грандиозным воплощением архитектурного и инженерного гения эпохи был маяк на острове Фарос в Александрии (3 в. до н. э., архитектор Сострат из Книда; см. *Египет*). Из сооружений, связанных с астрономическими и метеорологическими исследованиями, сохранилась т. н. Башня ветров в Афинах (сер. 1 в. до н. э., см. *Греция*), воздвигнутая сирийским учёным-меценатом Андроником из Кирроса; башня пред-



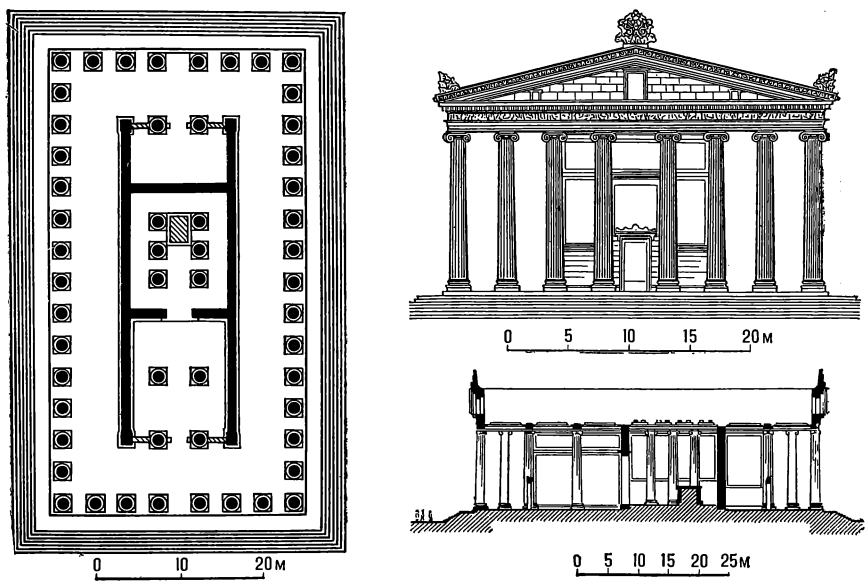
Андроник из Киррoса. «Башня ветров» в Афинах. Середина 1 в. до н. э. 1. Современный вид. 2. Реконструкция. 3. План.

ставляла собой 8-гранное, с коническим перекрытием сооружение, внутри которого были установлены водяные, а снаружи — солнечные часы; в верхней части наружных стен помещены рельефы — аллегорические изображения ветров, на которые указывал, поворачиваясь по направлению ветра, флюгер на башне. Строили также арсеналы в Пирее (архитектор Филон, см. *Греция* Д р е в н я я), подземные водосборные цистерны, волнорезы, морские гавани, доки и др. инженерные сооружения.

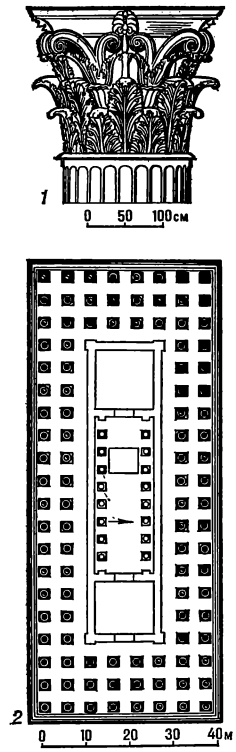
На характер храмовой архитектуры эллинизма оказал влияние синкретизм эллинистической религии, в которой восточные культы играли огромную роль. Сложившиеся на Востоке синкретические культы Зевса-Гипсиста, Сераписа, Диониса и др., а также царские культы проникали в города Малой Азии, Греции, Западного Средиземноморья. Под влиянием новых культов, а также новых градостроительных тенденций получили развитие многочисленные варианты храмов, святилищ и алтарей, в которых в отличие от гражданских построек заметно сказалось взаимодействие с художественной культурой Востока. Напр., в святилище Асклепия на о-ве Кос (см. *Греция*; конец 4 в. — 2 в. до н. э.) широкие лестницы для восхождения к храму по террасам напоминают древнеегипетские храмовые комплексы. Капители столбов с протомами коленопреклонённых быков в «Портике Быков» (конец 4 в. до н. э.) в святилище Аполлона на о-ве Делос вызывают в памяти капители колонн ападан Персеполя (см. *Иран*).

Отличительной чертой эллинистической культовой архитектуры была её разноразмерность — от величественных комплексов с пропилеями, 2-ярусными стоями, площадями и монументальными храмами (святилище Афины Никефоры в Пергаме, 4—2 вв. до н. э.) до небольших святилищ или храмиков (храм Диониса в Теосе, 2 в. до н. э.; храм Афродиты Зефириты в Александрии в Египте, 3 в. до н. э.). Для небольших зданий использовались традиционные композиции периптера, простиля, реже — «храма в антах». Получил распространение тип большого храма — псевдодиптер (без внутреннего кольца колонн между целлой и внешней колоннадой; храм Артемиды Левкофриены в Магнесии на р. Меандр, см. *Турция*, архитектор Гермоген, см. *Греция* Д р е в н я я). В Малой Азии восстанавливались колоссальные ионические диптеры, при этом иногда в жертву грандиозности и великолепию приносились гармония и пропорциональность форм. В некоторых сооружениях значительно усложнилась планировка; напр., в огромный диптер Аполлона в Дидимах (площадью 109 *м* × × 51 *м*; конец 4 в. — 2 в. до н. э.) был помещён маленький храмик — святилище Аполлона (площадью 8 *м* × 14 *м*). В Афинах во 2 в. до н. э. было возобновлено строительство грандиозного диптера — храма Зевса Олимпийского (см. *Греция*). Редкий тип храма представляет круглый в плане Арсинойон на о-ве Самофракия в Греции (3 в. до н. э.), композиционно более близкий мемориальной и погребальной архитектуре.

Святилище и храм Артемиды Левкофриены в Магнесии на р. Меандр. Конец 3 — начало 2 вв. до н. э. Реконструкция: план, фасад, разрез.



Эксцентричность эллинистических архитектурных форм



Коссутий. Храм Зевса Олимпийского в Афинах. 2 в. до н. э. Реконструкция. 1. Капитель колонны. 2. План.

нашла выражение в эффектных пластических композициях алтарей Малой Азии с их резко выдвинутыми вперёд флангами, колоннадами и как бы увлекающими вверх парадными лестницами (алтарь перед храмом Афины Полиады в Приене, 2 в. до н. э.; алтарь перед храмом Артемиды Левкофриены в Магнесии на р. Меандр, конец 3 в. — 2 в. до н. э.; Большой алтарь Зевса в Пергаме, 2 в. до н. э.).

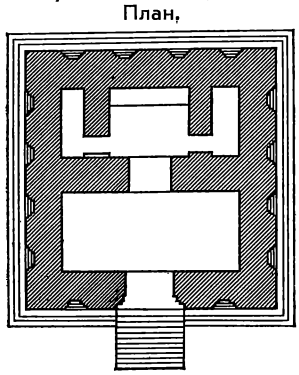
2-колонный храм в антах «А» на о-ве Икарос (ныне о-в Файлака, Кувейт). 3—2 вв. до н. э.

Восточноэллинистическое культовое зодчество отчасти восприняло греческие типы (периптеральный храм Артемиды в Дура-Европос; 2-колонный храм в антах «А» на о-ве Икарос, ныне Файлака в *Кувейте*, см., 3—2 вв. до н. э.; периптеральный «геройон» с каменным склепом в Ай-Хануме, 3—2 вв. до н. э.), отчасти сохраняло местные традиции (напр., т. н. храм с уступами в Ай-Хануме, 3—2 вв. до н. э., воспроизводит планировку святилищ древнего Двуречья). Известны сооружения, в которых греческий прототип переосмыслен и использован по-новому, напр. геройон основателя города — ктиста Кинея в Ай-Хануме (конец 4 в. до н. э.) по планировке представляет македонскую подземную гробницу, превращённую в надземное сооружение.

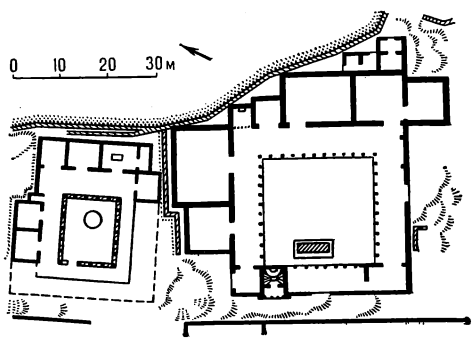
В структуре эллинистических городов важная роль отводилась царским резиденциям, которые обычно были композиционно выделены в городской застройке (окружены стенами, как в Антиохии на р. Оронт, или подняты на Акрополь, как в Пергаме). Царские дворцы представляли собой сложные комплексы жилых, хозяйственных, государственно-административных, спортивных и зрелищных построек, часто включали сады и парки с фонтанами и скульптурой. Как правило, основой композиций дворцовых зданий был «перистиль» (обнесённый колоннадой прямоугольный внутренний двор), но от жилых домов перистильного типа дворцы отличались огромными размерами, высоким качеством строительных материалов (мрамор, известняк, сырцовый кирпич, дерево, иногда обожжённый кирпич), великолепием внутреннего убранства (мозаики, росписи, иногда рельефы, статуи, лепнина). Из письменных источников известно о загородных дворцах-виллах, которые выделялись особой роскошью (резиденция Селевкидов в Дафне под Антиохией на р. Оронт), эксцентричным решением форм (плавучая вилла-«корабль» Птолемея Филопатора, воздвигнутая на огромной барже; включала залы, величественные колоннады, просторные святилища).

В композиции восточноэллинистических дворцов прослеживается чёткое деление на официальную и жилую части (дворец в Ниппуре, сер. 2 в. до н. э., см. *Ирак*; стратегион в Дура-Европос, строительные периоды 3—2 вв. до н. э.; дворец на городище Ай-Ханум, 3 в.—1-я пол. 2 в. до н. э.). Для

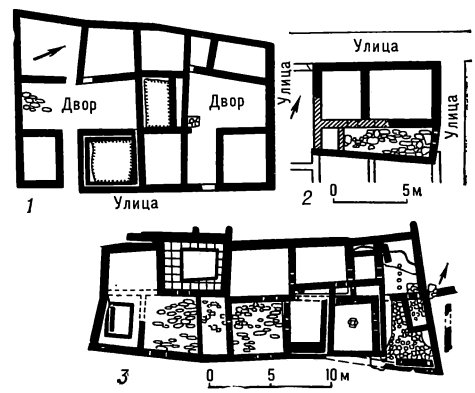
«Храм с уступами» в Ай-Хануме. 3—2 вв. до н. э. План.

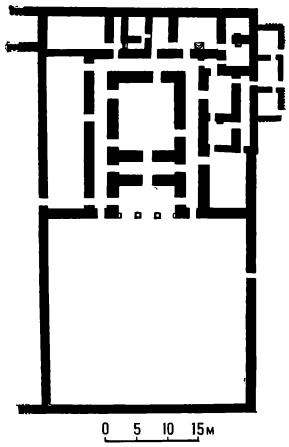


Царские дворцы на акрополе Пергама. 3—2 вв. до н. э. План.



Жилые дома. 3—2 вв. до н. э. Планы. 1. Херсонес. 2, 3. Ольвия.





Ай-Ханум. 3 в. — 1-я половина 2 в. до н. э. План жилого дома.

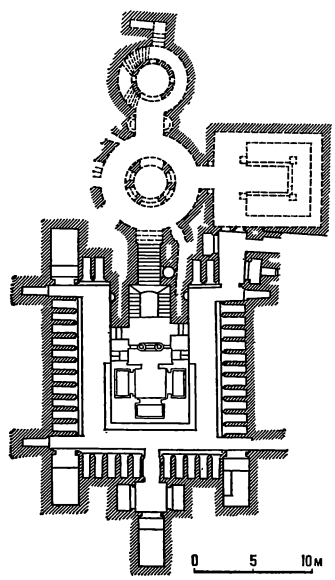
архитектурно-планировочной системы этих дворцов в целом характерен перистильный двор, но ордерное и композиционное решение могло быть различным. Так, во дворце в Ниппуре центром здания служил дорический перистиль. В Ай-Хануме огромный перистильный двор с коринфской колоннадой и высоким южным портиком примыкал к дворцу с севера и составлял вместе с ним ансамбль городского центра; от перистиля к дворцу вёл т. н. гипостильный портик с тремя рядами колонн, за которыми располагались официальные дворцовые помещения.

Архитектура эллинистического жилища в основном сохраняла характерную для более ранних греческих домов замкнутость и изолированность от улицы внутреннего пространства. В Средиземноморье и Малой Азии широкое распространение получил т. н. перистильный тип дома, центром которого был обнесённый колоннадой внутренний дворик, обычно богато украшенный напольными многоцветными или чёрно-белыми мозаиками и статуями (Приена, Делос). Жилая архитектура различных эллинистических центров отличается некоторыми локальными особенностями. Напр., дома Приены имели более строгую планировку, чем дома Делоса, в которых нередко встречается свободное расположение помещений с выходами в маленькие внутренние дворики («Дом Трезубца», 2 в. до н. э.).

Жилища эллинистического Востока не восприняли перистильный тип. Как правило, они воспроизводили выработанные в классической Греции типы домов с «пастадой» (крытый входной коридор, в который выходили главные жилые помещения) или с «простадой» (главная жилая комната типа мегарона), но по причине более жаркого климата имели портик не на северной, а на южной стороне центрального внутреннего дворика. Своеобразны дома городища Ай-Ханум. Они велики по размерам (площадью до 90 *м* × 90 *м*) и обычно делятся на 2 почти равные части — сад (с севера) и собственно жилище (с юга), соединённые 2-колонным портиком и имеющие общие стены. Жилая часть дома включает центральную, квадратную в плане комнату, отделённую от других помещений системой обходных коридоров, а в глубине — кухню и ванную комнату, полы которой часто украшались мозаиками.

Фундаменты домов, как правило, выводили из камня и в некоторых случаях отделяли от стен деревянными прокладками. Стены, обычно сырцовые (реже каменные), снаружи облицовывали камнем, а изнутри штукатурили и иногда расписывали. Балки перекрытий и стропила были деревянными, кровля — черепичной.

Катакомбы Ком-эш-Шукафа в Александрии в Египте. План.



Эллинистическая погребальная и мемориальная архитектура разнообразна по формам и богатству пластических решений (мавзолей в Белеви, 3 в. до н. э., мемориал военной победы «Трофей», 1 в. до н. э., оба — близ Эфеса). Катакомбы Ком-эш-Шукафа в Александрии в Египте демонстрируют образец причудливого сплава местных и привнесённых элементов: планировка катакомб в традициях древнеегипетских гробниц сочетается с применением греческих и египетских форм колонн и капителей и использованием греко-эллинистических принципов скульптурного и живописного убранства интерьеров.

Ордер в эллинистическую эпоху получил более разнообразное и свободное применение, широко использовался для оформления улиц, площадей, зданий, для выявления тектоники стены (членение стенных плоскостей колоннами, пилястрами), для украшения интерьеров. Всё более приобретая декоративно-оформительские функции взамен конструктивных, эллинистический ордер стал своеобразным средством прославления могущества власти монарха, как бы свидетельством процветания города, хотя в основе сохранял гуманистическую сущность древнегреческой ордерной системы как модуля соразмерности архитектуры и человека. Обилие и многообразие ордерных композиций, их эффектное сопоставление, обыгрывание светотеневых контрастов, увеличение высоты колонн и протяжённость колоннад создавали впечатление великолепия. Свободное отношение к ордеру проявилось в смешении форм различных ордеров, в изменении пластического и композиционного решения отдельных элементов: фронтоны, фризы и метопы не всегда имели

скульптурные композиции, в некоторых случаях рельефы помещались не на антаблементе, а на цоколе здания (Большой алтарь Зевса в Пергаме) или на базах колонн (храм Аполлона в Дидимах) стволы колонн часто не имели каннелюр в нижней части.

На эллинистическом Востоке в ордере сильнее, чем в других формах зодчества, сказалось воздействие древневосточных традиций. Коринфские или ионические капители сочетались с базами ахеменидского типа [колонны храмов в Персеполе, Пасаргадах, Селевкии-на-Эвлее (Сузах), все — см. *Иран*]. Колонны приобрели более стройные, вытянутые пропорции. Появились новые варианты капителей, в которых греческие элементы были переосмыслены в местных формах (4-гранные псевдокоринфские капители колонн и пилястр на городище Ай-Ханум; упрощённые ионические капители пилястр храма на о-ве Икарос. Ордер постепенно утрачивал конструктивное значение, приобретая всё большую декоративность. Нарушилась художественная и тектоническая целостность ордерных композиций (напр., монументальные каменные колонны увенчивались лёгким деревянным антаблементом).

Капитель пилястры (вверху) и капитель колонны (внизу) южного портика перистильного двора на городище Ай-Ханум. 3—2 вв. до н. э.

В эллинистическом **изобразительном искусстве** сосуществовали противоречивые, разнородные тенденции, заметные как в различиях художественных школ (см. *Греция* Древняя, раздел «Эллинизм», *Египет* Древний, раздел «Эллинистический и римский период»),так и в разработке черт, наметившихся в греческой скульптуре 4 в. до н. э.,— экспрессивности пластики Скопаса, лиричности произведений Праксителя, динамичности форм в работах Лисиппа. В монументальном искусстве усилилось подчинение скульптурных форм архитектуре (в композициях крупных архитектурных ансамблей, напр. в святилище Афины Никефоры в Пергаме, в ансамбле агоры в Афинах).

Основные черты одной из крупнейших школ эллинистической пластики, пергамской, — драматизм и патетическая страстность, внутренняя напряжённость образов и внешняя эффектность форм, неожиданные ракурсы и динамичные жесты, сложный рисунок композиции и смелые контрасты света и тени — ярко воплотились в Большом фризе алтаря Зевса в Пергаме (горельеф, мрамор, 2 в. до н. э., Античное собрание, Берлин). Сцена гигантомахии проникнута, с одной стороны, пафосом борьбы богов и гигантов (аллегория исторической битвы греков с галлами), радостью победы светлого начала над тёмными силами, с другой — характерным для эллинистических художников ощущением трагизма, неустойчивости мира, близости разрушительных катастроф. Излюбленное эллинистическими мастерами эффектное столкновение контрастов, нередко применяемое в одном памятнике, проявилось в противоречивости содержания Большого и Малого фризов алтаря Зевса в Пергаме. Патетической идее закономерности победы богов и гибели гигантов противостоит мысль о господствующей в мире случайности, положенная в основу сюжета Малого фриза (Геракл неожиданно узнаёт своего сына Телефа). Особенность художественного мышления многих скульпторов пергамской, родосской и др. школ — в стремлении ошеломить, поразить зрителя потоком драматических чувств, вызвать которые были призваны в одних произведениях бурная экспрессия форм, вторгающихся в окружающее пространство, разрушающих преграду между образом и зрителем (статуя Ники Самофракийской, мрамор, конец 4 в. до н. э., Лувр, Париж), в других — эффектный трагизм сюжета («Лаокоон», скульпторы Агесандр, Полидор, Атенодор, все — см. *Греция* Древняя, мрамор, ок. 50 до н. э., Музей Пио-Клементино, Ватикан).

«Девушка из Анцио». Мрамор. Середина 3 в. до н. э. Национальный римский музей. Рим.

В скульптуре, переставшей служить гражданственным идеалам полиса, нарастали отвлечённость и декоративность (барельефные композиции щитов, поножей, панцирей, шлемов и копий; напр., рельеф балюстрады святилища Афины Никефоры в Пергаме, 2 в. до н.э.), повествовательность, подчас иллюстративность (рельефы на алтарях, саркофагах, постаментах; скульптурные группы, напр. «Фарнезский бык», 2 или 1 вв. до н. э., римская копия, Нацио-

нальный музей, Неаполь). Наряду с творческим осмыслением классических традиций (аттическая школа, см. *Греция* Древняя, и др.), созданием возвышенно прекрасных, гармонических образов («Афродита Мелосская», скульптор Агесандр из Антиохии на р. Меандр, мрамор, 2 в. до н. э., Лувр, Париж), овеянных поэтическими чувствами («Девушка из Анцио», мрамор, сер. 3 в. до н. э., Национальный римский музей, Рим), существовала тенденция формального использования приёмов классики, порождавшая внутренне холодные, лжепатетические произведения (статуя Аполлона Мусагета, нач. 3 в. до н. э., Ватиканские музеи; фриз храма Гекаты в Лагине, в Карии, юго-западной области Турции, ок. 100 до н. э., Археологический музей, Стамбул). В пластике утрачивалась характерная для греческой классики способность создания гармонического образа, нарушалась целостность возвышенного образного строя произведений. Стремление воплотить идею величия божества или монарха нередко приводило к гипертрофированной монументализации (статуя Гелиоса, или т. н. Колосс родосский) или официальности образов (статуи Фемиды из Рамнуса, нач. 3 в. до н. э., Национальный музей, Афины, и Клеопатры с Делоса, 2 в. до н. э., Музей, Дилос). Отсутствие внутренней выразительности образа родосские и антиохийские мастера пытались возместить, насыщая изображения аллегорическими мотивами, атрибутами [статуя Тихе (Судьбы) Антиохии, 3 в. до н. э., Ватиканские музеи]. Попытки некоторых эллинистических скульпторов возродить изысканную условность архаики выливались в создание манерных изображений, лишь внешне подражающих своим прототипам (рельефы с изображениями Диониса и нимф, Аполлона и Артемиды, 2 в. до н. э., Лувр, Париж), или монотонно повествовательных, композиционно перегруженных произведений, в которых ретроспективные тенденции выразились в обращении к фризовым построениям и повторам фигур (рельеф «Апофеоз Гомера», 2 в. до н. э., Британский музей, Лондон). В поисках новых средств художественной выразительности скульпторы прибегали к сложным, необычным построениям фигуры (присевшая на корточки и обернувшаяся «Афродита» работы скульптора Дойдалсаса, Δοιδάλσας, из Вифинии, мрамор, 3 в. до н. э., римские копии, Национальный римский музей, Рим, Лувр, Париж; спящий запрокинув руку за голову т. н. «Фавн Барберини», мрамор, сер. 3 в. до н. э., римская копия, Глиптотека, Мюнхен); решали проблемы передачи движения в пространстве и времени (статуи сражающихся галлов, мрамор, ок. 230 до н.э.,— «Галл Лудовизи», Национальный римский музей, Рим; «Раненый галл», Капитолийские музеи, Рим; «Падающий галл», Археологический музей, Венеция; все — римские копии).

Портрет грека. Найден в море близ Андикитиры (Греция). Бронза. Конец 3 — начало 2 вв. до н. э. Национальный музей. Афины.

Бурное развитие индивидуальных способностей человека, интерес к человеческой личности способствовали широкому распространению скульптурного портрета, в котором наметились два основных направления. В одном, идеализированном, подчёркивались возвышенность, сдержанность и величие духа портретируемого («Зенон», мрамор, 3 в. до н. э., Национальный музей, Неаполь; «Гомер», мрамор, 1 в. до н. э., Лувр, Париж). Новое для Греции, пришедшее с Востока представление о божественном величии монарха, его идеальной сущности нашло отражение в идеализированных образах правителей («Антиох III», мрамор, 3—2 вв. до н. э., римская копия, Лувр, Париж). К другому направлению принадлежат острохарактерные, глубоко индивидуализированные портреты, в которых страстно, проникновенно и убедительно передано драматическое осознание неумолимости рока, вызванное глубокими социальными конфликтами эллинистической действительности (портрет грека, найденный в море близ Андикитиры, бронза, конец 3 — нач. 2 вв. до н. э., Национальный музей, Афины). В эллинистическом скульптурном портрете были поставлены проблемы взаимоотношений человека и общества, выражен интерес к конкретному человеку, его духовному миру, к оценке его исторической значимости (портретные изображения поэтов и мыслителей, предназначенные для общественного обозрения, напр. статуя Демосфена работы Полиевкта, см. *Греция* Древняя).

Внимание к человеку проявилось также в создании образов людей, стоявших на разных (в т. ч. низших) ступенях социальной лестницы («Раб-точильщик», мрамор, ок. сер. 3 в. до н. э., Галерея Уффици, Флоренция; «Кулачный боец», бронза, 1 в. до н. э., Национальный римский музей, Рим; «Нубийский певец», бронза, 2—1 вв. до н. э., Национальная библиотека, Париж). Эти образы созвучны философским идеям эллинизма о равенстве всех людей перед мировым законом. Появление изображений, откровенно обнажающих теневые стороны жизни—нищету, физическое уродство (гротескные образы, напр. «Танцующий пигмей», бронза, 2—1 вв. до н. э., Музей Бардо, Тунис), находит параллели в парадоксальной философии киников.

С желанием уйти от реальности в иллюзорный мир покоя и благоденствия, с представлением о природе как о вечном мире, свободном от капризов судьбы и катаклизмов истории, отчасти связано развитие садово-парковой скульптуры (сцены детских игр — «Мальчик с гусем», скульптор Боэтос из Халкедона, 3 в. до н. э., римская копия, Капитолийские музеи, Рим; статуи Афродиты) и рельефов с пейзажами (сельские идиллии), проникнутых настроениями интимности, камерности.

1. «Танцующий пигмей». Бронза. 2—1 вв. до н. э. Музей Бардо. Тунис. 2. Гротескная фигурка. Бронза. 2—1 вв. до н. э. Метрополитен-музей. Нью-Йорк.

Многоплановость и разнообразие изобразительного искусства ярко выражены в мелкой терракотовой пластике, которая стилистически развивалась в тесной связи с монументальной скульптурой. Темы интимности звучат в лирических, изящно-кокетливых или горделивых женских образах терракот Танагры (Беотия, Средняя Греция). Глиняные статуэтки Мирины (Турция), Смирны, Тарента (ныне Таранто в Италии), Александрии и др. центров отличаются остротой и точностью характеристик (фигурки рыбаков, танцоров, слуг, учителей), подчёркнутой экспрессией гротескных и шаржированных образов (дряхлые старики, весёлые уродцы, смеющиеся сатиры), высоким мастерством исполнения. Благодаря дешёвому массовому производству терракоты были доступны широким слоям населения. Многие статуэтки сохранили яркую раскраску, которая, вероятно, воспроизводила полихромию мраморных статуй.

О работе эллинистических скульпторов на Востоке можно судить по ряду портретов греко-бактрийских монархов (мраморные бюсты Евтидема, около 200 до н. э., вилла Альбани, Рим, и Антимаха, Новая Карлсбергская глиптотека, Копенгаген; фрагмент портретной бронзовой статуи Антиоха, из Шами, Иран, сер. 2 в. до н. э., Археологический музей, Тегеран) и храмовым статуям (изображения их предположительно воспроизведены на монетах селевкидских и греко-бактрийских царей). Археологические находки 1960—70-х гг. доказывают существование местных скульптурных мастерских (неоконченная статуя юноши из Ай-Ханума, Северный Афганистан, известняк, 3—2 вв.до н.э.), продукция которых стилистически не отличалась от массовых образцов скульптуры Восточного Средиземноморья (статуэтки эллинских божеств из Нехавенда, Северный Иран, бронза, 3—2 вв. до н. э.; декоративные бюсты божеств круга Диониса из Денавара, Юго-Западный Иран, 3—2 вв. до н. э.; статуи божеств из Суз, мрамор, 1 в. до н. э. — 1 в. н. э.; все — Археологический музей, Тегеран; герма «философа», из Ай-Ханума, известняк, 3—2 вв. до н. э.).

Селевкидские серебряные монеты. 1. Монета Антиоха I (начало 3 в. до н. э.) по типу монет Александра; на аверсе — изображение Александра Македонского, на реверсе — изображение Зевса. 2. Монета Антиоха VIII (1-я половина 1 в. до н. э.); на аверсе — его портретное изображение, на реверсе — фигура Афины.

Греко-бактрийские серебряные монеты. 1. Монета Деметрия (1-я половина 2 в. до н. э.); на аверсе — его портретное изображение, на реверсе — фигура Геракла. 2. Монета Евкратида (2-я половина 3 в. до н. э. — начало 2 в. до н. э.); на аверсе — его портретное изображение, на реверсе — изображение Диоскуров. 3. Монета Гелиокла (1-я половина 2 в. до н. э.); на аверсе — его портретное изображение, на реверсе — статуя Зевса. 4. Монета Аминты (2 в. до н. э.); на аверсе — его портретное изображение, на реверсе — фигура Зевса.

Сочетанием греческого сюжета с необычной для Греции древнеиранской техникой наскального рельефа выделяется изображение Геракла в Бехистуне (см. *Иран*).

В Месопотамии ведущим видом изобразительного искусства, видимо, была коропластика, в которой так же, как и в глиптике (многочисленные оттиски печатей из Селевкии на Тигре), господствовали типы и сюжеты, характерные для всего эллинистического искусства.

В эллинистической живописи (фрески, мозаики; в основном известны по римским копиям из Помпей и Геркуланума), как и в скульптуре, наряду с классицизирующей концепцией развивалась более свободная экспрессивная манера изображения; эволюционировали и сосуществовали такие черты, как повествовательность, декоративность, эскизность. Подчёркнуто монументальным образам (кентавр Хирон в фреске «Хирон, воспитывающий Ахилла», из Геркуланума, по оригиналу последней трети 4 в. до н. э., Национальный музей, Неаполь) противостоят динамичные, смелые по рисунку сцены («Дионис на пантере», мозаика дворца в Пелле, конец 4 в. до н. э., Музей, Пелла). Преобладают мифологические сюжеты, темы неожиданных драматических встреч («Ифигения узнаёт своего брата Ореста», римская копия эллинистической фрески, Национальный музей, Неаполь) или трагических ситуаций («Медея перед убийством детей», фреска из Помпей, 1 в. до н. э., Национальный музей, Неаполь). Интерес к человеческой индивидуальности проявился в создании ярких жанровых образов («Уличные музыканты», «Сцена из комедии», обе — мозаика, художник Диоскурид Самосский, Διοσκουρίδης Σάμιος, ок. 100 до н. э., Национальный музей, Неаполь; «Моющиеся женщины», мозаика из Херсонеса, 2 в. до н. э., Херсонесский историко-археологический музей). Известны имена некоторых эллинистических живописцев. Галатону (Γαλάτων) письменная традиция приписывает создание сатирической картины, осмеивавшей бездарных подражателей Гомера. Пергамскому мастеру Сососу (Σῶσος, 2 в. до н. э.) принадлежит мозаика с голубями (Национальный музей, Неаполь) и, возможно, оригинал римской копии «Неподметённая комната» (мозаика, Музей, Аквилея, Италия). По Плинию, в 1 в. до н. э. работал малоазийский живописец Тимомах (Τιμόμαχος), возможный автор фрески «Медея перед убийством своих детей». Александрийский художник Антифил (Ἀντίφιλος) предположительно жил в конце 4 — нач. 3 вв. до н. э.

Декоративно-прикладное искусство. В расписной керамике усиливалась тенденция к декоративности (чернолаковые сосуды с росписью белой, золотисто-жёлтой и пурпурной красками — т. н. «гнафия»); получили распространение мелкие многофигурные рельефные композиции («мегарские чаши»), усложнились формы сосудов (лагиносы, эпихизисы). Проявлением своеобразной архаизации было возрождение в 3 в. до н. э. чернофигурной техники росписи в вазах группы Гадры (Александрия), служивших пеплохранилищами в эллинистических некрополях.

В общих для эллинистического искусства формах развивались глиптика (геммы и камеи с портретами, многофигурными композициями — мифологические сцены), торевтика. Высоким мастерством исполнения отличаются художественные изделия из стекла (александрийские чаши с двойными стенками, между которыми размещались тончайшие узоры из золотой фольги; чаши из т. н. мозаичного стекла).

Влияние Э. и. сказалось во многих областях древнего мира: от Карфагена и *Рима* Древнего (см.) на З. до Синьцзяна (см. *Китай*) на В. Напр., в искусстве Древнего Рима эллинистические традиции отчётливо прослеживаются в градостроительных приёмах эпохи империи (оформление колоннад главных городских магистралей), в скульптуре (эллинистический образ царя-победителя послужил образцом для портретов римских императоров), в живописи (пейзаж и пейзажные мотивы; фрески Помпей и Геркуланума почти полностью носят эллинистический характер). Эллинистические художественные принципы творчески перерабатывались в искусстве *Византии*, *Ирана* (напр., под влиянием эллинизма началось сооружение зороастрийских храмов), *Средней Азии* (см.).

Лит.: ВИИ, т. 1, М., 1956; Полевой В. М., Искусство Греции, [т. 1]— Древний мир, М., 1970; ВИА, т. 2, М., 1973; Луконин В. Г., Искусство Древнего Ирана, М., 1977; Fyfe D. Th., The Hellenistic architecture, Cambr., 1936; Bieber M., The sculpture of the hellenistic age, N. Y., 1955; Alscher L., Griechische Plastik, Bd 4, B., 1957; Ghirshman R., Arte Persiana. Parti e Sassanidi, Mil., 1962; Bernard P., Aï Khanoum on the Oxus: a Hellenistic city in Central Asia, L., 1967; Wheeler R. E. M., Flames over Persepolis. Turningpoint in history, L., 1968; Schlumberger D., L'Orient hellénisé, P., 1970; Fouilles d'Aï Khanoum. I (Campagnes 1965—1968), P., 1973; Charbonneaux J., Martin R., Villard Fr., Hellenistic art, L., 1973. См. также лит. при статьях *Бактрия*, *Греция* Древняя, *Египет* Древний, *Парфия*.

Авторы: Г. А. Кошеленко (восточноэллинистическое искусство), Г. И. Соколов.
Консультанты: А. И. Павловская, В. М. Полевой, Б. Я. Ставиский.

ЭСКИМОСЫ

Эскимосы — соплемённость, насчитывающая около 100 тысяч человек и расселённая от о-ва Гренландия и п-ова Лабрадор, через арктическую *Канаду* (см.), Северную и Западную Аляску (см. *США*) до Восточной Чукотки (см. *РСФСР*) включительно. Осознавая своё языковое и общекультурное единство, отчётливо отделяя себя от индейцев Америки (см. *США*) и чукчей Азии (см. *РСФСР*), эскимосы распадаются на большое число племён и локальных групп, между которыми имеются существенные диалектные и культурные различия. Говорить о едином эскимосском искусстве возможно, лишь учитывая его хронологические и локальные особенности. Вместе с тем всё эскимосское искусство однородно в том смысле, что оно принадлежит специфическому хозяйственно-культурному типу арктических охотников на морского зверя и в нём традиционно использовались кость и клыки морских животных как главные художественные материалы. В настоящее время на основе древней соплемённости эскимосов происходит процесс формирования ряда отдельных эскимосских народностей. Этот процесс практически завершён на окраинах ареала: у азиатских эскимосов (см. *РСФСР*) и у гренландцев, тогда как в Канаде и США он ещё только начинается.

История эскимосской культуры может быть отчётливо прослежена на протяжении последних трёх тысяч лет. Древнюю культуру Канады и Гренландии принято называть культурой Дорсет (нач. 1-го тысячел. до н. э. — нач. 2-го тысячел. н. э.). Эта культура (открыта в 1925 на мысе Кейп-Дорсет, Cape Dorset; Баффинова Земля) была распространена на крайнем С.-В. Канады, Канадском Арктическом архипелаге, а также в Западной и Северо-Восточной Гренландии. В последнем из пяти периодов культуры Дорсет (800—1200) проявились черты эскимосской культуры Туле (Thule, 900—1700) и соседних индейских племён. Культуры Дорсет и Туле в Северо-Восточной Гренландии существовали долгое время одновременно; на Ю.-В. острова, в поселении Ангмагссалик (Angmagssalik), дорсетские традиции дожили до наших дней.

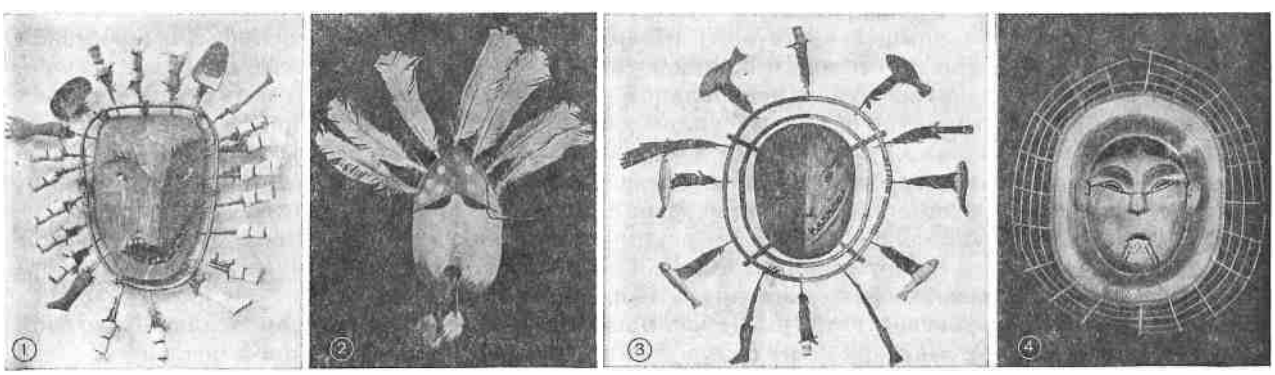
Архитектура. Жители арктического побережья (в районе реки Макензи, на п-ове Лабрадор, Баффиновой Земле) традиционно жили в низких постройках из камней и костей морских животных, гл. обр. кита, засыпанных землёй, а также в куполообразных, сооружённых из снежных блоков «иглу». На побережье Берингова моря и Берингова пролива, на о-ве Св. Лаврентия и о-вах Диомида строили четырёхугольные в плане, полуподземные дома из плавника, с низким туннельным входом. Среди чукотских эскимосов был распространён «валкаран» («дом из китовых челюстей») — тип жилища, продержавшийся в этом районе без существенных изменений вплоть до 19 в. Он представлял собой земляной дом с крышей из китовых рёбер и челюстей, которую в центре поддерживали деревянные стойки. Внутри по сторонам жилища устраивались нары, закрытые пологами из оленьих шкур. В период культуры Туле в центральной части американской Арктики (т. н. Восточная Туле) получили распространение округлые жилища из китовых костей и камней, в области Берингова пролива (т. н. западная Туле) — дома из плавника. Из китовых рёбер, челюстей и черепов возводились выкладки, перекрытия и столбы хозяйственных, могильных и культовых сооружений. Современные эскимосы Гренландии живут в деревянных домах норвежского типа, усваивая структуру и быт европейских городов. Азиатские эскимосы, проживающие гл. обр. в Чукотском автономном округе (до 1977 — Чукотский НО, см. *РСФСР*), строят благоустроенные посёлки со сборными деревянными домами (посёлки Сиреники, Новое Чаплино и др.).

Изобразительное искусство культуры Дорсет представлено в основном орнаментальной резьбой по дереву и кости. Дорсетский орнамент состоит из прямых насечек, крестиков и шевронов, часто

скомпонованных в стилизованный мотив скелета. Этот же мотив встречается и в скульптуре, где широко распространены экспрессивные изображения человеческих лиц, в которых можно отметить отдельные портретные черты. Среди типично эскимосских лиц выделяются изображения норманнов, с которыми эскимосы поддерживали контакты в 10—15 вв. В гротескных изображениях мифологических чудищ, деревянных масках и куклах дорсетской культуры эскимосов Ангмагссалика часто использовались «скелетные мотивы» (стилизованные человеческие фигуры с прочерченными белыми линиями скелета, поражающие своей непропорциональностью). Экспрессивность лиц этих фигур подчёркнута татуировкой, подчас сообщающей им карикатурную гротескность. Оригинальны небольшие деревянные скульптурные многоликие изображения, среди которых наравне с эскимосским этническим типом встречаются европейские и индейские лица. Вырезанные из одного куска дерева подобного рода изображения имели определённый магический смысл, воплощая в образной форме понятие общности человеческого рода (резная скульптура с 20 головами из Гренландии, Национальный музей, Копенгаген; многоликая скульптура в Королевском музее Онтарио, Торонто). Из района Ангмагссалик происходят деревянные сосуды, богато украшенные небольшими фигурками людей и животных и инкрустированные костью.

Среди древних эскимосов беринговоморского бассейна (побережье Берингова моря и Берингова пролива, о-в Св. Лаврентия, о-ва Диомида и др.) сложилась художественная культура, получившая название древнеберингоморской (см. *США*, *РСФСР*). На о-вах Берингова моря, на его аляскинском и чукотском побережьях древнейшие памятники высокоразвитого древнего искусства датируются временем от 3 в. до н. э. до первых веков н. э. Отсутствие памятников искусства, относящихся к более ранним периодам, возможно, объясняется тем, что эскимосские поселения древнейших времён были затоплены морем, активно наступавшим на сушу в течение последних тысячелетий. Древнеберингоморская культура и её локальные варианты — Оквик (конец 1-го тысячел. до н.э.— 1-я пол. 1-го тысячел. н.э.), Ипиутак (1-я пол. 1-го тысячел. н. э.), позднее—Пунук (600—1200) породили поразительное по богатству разнообразие художественных форм. Для древнеберингоморской культуры в целом характерны оббитые кремнёвые и шлифованные сланцевые орудия, поворотные наконечники гарпунов из моржового клыка, часто богато орнаментированные, керамика, глиняные лампы, скульптура («крылатые предметы», фигурки животных и пр.). Предметы домашнего обихода, керамика, ритуальные предметы украшались тонким и изысканным, разнообразным по форме и рисунку, преимущественно криволинейным орнаментом. Он состоял из сложного сплетения концентрических кругов, глазков, эллипсов и дуг и выполнялся параллельными сплошными, пунктирными или зазубренными линиями, покрывающими поверхность большинства бытовых предметов и охотничьего снаряжения (особенно наконечников гарпунов, украшений и предметов культового назначения). Богатый орнамент на орудиях охоты, предметах бытовой и ритуальной утвари, женских украшениях имел определённое ритуальное значение и наделялся магическим смыслом. Обряды, ритуальные предметы и обрядовые маски, фольклорные предания, песни, магические заклинания, сказки и поэтические сказания составляли в культуре эскимосов неразрывное единство. Скульптурные изображения обычно сильно стилизованы и либо покрыты орнаментом, либо составляют часть орнаментальных композиций, среди которых центральное место занимают личины. В стилизованных мордах различных животных и фантастических существ отдельные

Ритуальные маски эскимосов. 1. Аляска. Дерево. 20 в. Национальный музей. Копенгаген. 2. Остров Св. Михаила. Дерево. 1890—99. Коллекция Х. М. Эдмондса. 3. Аляска. Дерево. 20 в. Государственный этнографический музей. Дрезден. 4. Северо-восточное побережье Берингова моря. Дерево. 19—20 вв. Коллекция Ч. Л. Холла.



правдоподобные детали (уши, ноздри) сочетаются с орнаментально исполненными глазами и пастями. Произведения деревянной скульптуры, гл. обр. культовые фигуры людей и маски, отличались менее условной манерой исполнения. Характерной особенностью древнеберингоморского искусства была его полиэйконичность (одно и то же рельефное или плоскостное изображение при его рассмотрении с разных точек зрения давало благодаря дополнительным, не видимым в анфас деталям, различные образные решения). Полиэйконичность служила для выражения фольклорных представлений о перевоплощении зверя в человека и обратно. Многие сюжеты полиэйконичных изображений находят соответствие в легендах современной эскимосской мифологии. В отличие от классической древнеберингоморской культуры изобразительное искусство оквикской культуры (см. *США*) характеризуется большей строгостью и простотой. В орнаментации, которую в сравнении с древнеберингоморской можно назвать эскизной, преобладают свободные по рисунку сочетания прямых (реже кривых) линий, используется частая дробная штриховка. В скульптуре сохраняются условные изображения человеческой фигуры.

Современная скульптура канадских эскимосов. Стеатит. Оттава. Канада.

Древнеберингоморская и оквикская культуры сосуществовали в начале нашей эры на побережье Чукотки, о-ве Св. Лаврентия и в меньшей степени в Западной Аляске. На побережье Западной Аляски получил развитие т. н. ипиутакский вариант древнеберингоморской культуры (исследована американскими и датскими археологами в 1939—41 в Ипиутаке, Ipiutak, на мысе Хоп на С. Аляски). В открытых археологами в Ипиутаке поселениях и погребениях найдены многочисленные погребальные маски, обильно инкрустированные гагатом, деревом и китовым усом, изделия из моржового клыка, вычурные ажурные и спирально закрученные костяные подвески, цепи и др. В орнаментации преобладают криволинейные композиции, включающие фантастические мотивы животного мира (фигурки и головы зверей, скелеты).

К 7 в. древнеберингоморская культура сменяется развившейся на её основе культурой Пунук, просуществовавшей в отдельных районах вплоть до 13—14 вв. Пунукская культура охватила обширный регион на побережье и о-вах Берингова моря и Берингова пролива, а также на прилегающих к ним арктических берегах — от устья реки Колымы до мыса Барроу. Для пунукской культуры характерно широкое использование металлических орудий для резьбы по кости и высокое развитие китобойного промысла. Именно в этот период в изобразительном искусстве сформировались как особые виды художественной деятельности круглая скульптура из кости и дерева, штриховой рисунок, керамика с криволинейным штампом. Пунукский орнамент близок древнеберингоморскому орнаменту, но более скуп и обобщён. Его плавные кривые, дугообразные и острые, сходящиеся под углом, прямые линии разграничивают отдельные, свободные от орнамента поля. В конце пунукского периода орнамент упрощается и схематизируется, утрачивая присущее ему гармоническое равновесие. На Тихоокеанском побережье, у залива Кука, на о-ве Кадьяк, на Алеутских о-вах и на Чукотке найдены каменные и керамические светильники с антропоморфными и зооморфными изображениями, схематичные наскальные росписи и петроглифы. В пунукской скульптуре (фигурки людей и животных, человеческие лица из моржового клыка) наблюдается отход от стилизации, столь характерной для древнеберингоморской культуры. Обобщённые выразительные фигурки животных отличаются жизненным правдоподобием и отражают тонкое знание и понимание природы.

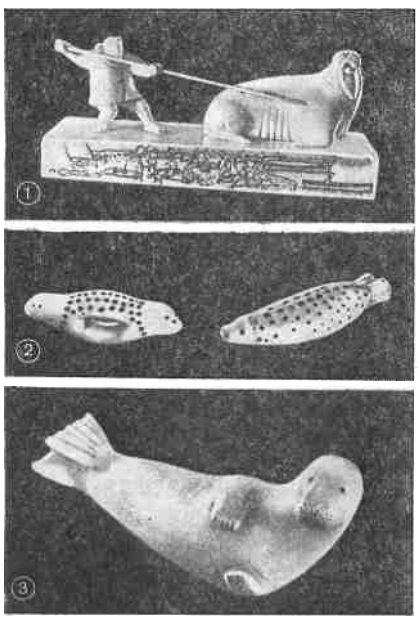
К 16 в. практически весь эскимосский ареал охватила культура Туле, хронологически совпавшая с т. н. малым ледниковым периодом, который вызвал гибель норманнских поселений в Гренландии, а также упадок экономики и культуры большинства эскимосских племён. Для искусства культуры Туле характерен простейший орнамент, состоящий из просверленных точек и процарапанных линий, очень грубая и схематичная скульптура (костяные фигурки людей, животных, водоплавающих птиц и пр.). Прямым развитием культуры Туле явилась «историческая культура» нового времени 18—20 вв., которая ознаменована постепенным распространением современных металлических орудий и огнестрельного оружия, влиянием европейской цивилизации, особенно сильным на краях ареала. В изобразительном искусстве современных эскимосов наравне с традиционными формами (резьба и гравировка по кости и моржовому клыку, резьба по дереву, орнаментация орудий, изготовление масок, украшение одежды меховой мозаикой) получили развитие гравирование по кости (с последующей раскраской), эстамп, аппликация, вышивка. Эскимосские мастера гравируют на кости схематичные сюжетные композиции, близкие древним петроглифам. Мел-

кие силуэтные изображения, равномерно покрывающие гладкую поверхность полированного клыка, нанесены контурными линиями и покрыты резкой штриховкой. Иногда они превращаются в сложный рассказ со многими эпизодами, преимущественно связанный с охотой или другими важными событиями из жизни эскимосов. В сер. 20 в. в рисунках наметилась тенденция к детализации, укрупнению изображений, усилению черт бытовой достоверности (см. *РСФСР*, *Канада*). Помимо гравирования по кости с 18 в. получили развитие орнаментальные и фигурные рисунки на ритуальных предметах (вёслах, скамейках байдар и др.). Рисунки на ритуальных дощечках и вёслах выполнялись сначала контуром, затем сплошь закрашивались какой-либо краской, кровью нерпы, моржа или сажей. Они отличались достоверностью в изображении животных, но условными приёмами в трактовке человеческой фигуры.

Т. Пушрук. Маска доброго шамана. Дерево. 1964. Коллекция Д. Д. Рей.

Единственным районом, не захваченным воздействием культуры Туле, был Ю.-З. Аляски. Эскимосское искусство этого региона продолжало древнеберингоморские традиции и сохраняло близость к искусству *алеутов* (см.) и *индейцев* (см.) Тихоокеанского побережья. Помимо резьбы по кости, в которой живы черты искусства ипиутака и пунука, здесь распространены плетение, рисунки красками по коже и дереву, резьба по дереву, изготовление церемониальных масок, которые носят преимущественно гротескный, нередко комический характер, имеют нарочито асимметричные и искажённые черты лица. Обычно маски ярко раскрашиваются, они оторочены перьями или оленьим мехом и украшены всевозможными насадками в виде рук, ног, фигурок различных животных и др. В исполненных с технической виртуозностью резных танцевальных масках соединились гротескный натурализм и неудержимая фантазия. Видимо, под влиянием европейского искусства среди многих групп эскимосов как на востоке, так и на западе ареала распространилась вышивка бисером по коже, преимущественно цветочными мотивами. Эскимосские женщины Аляски шьют и вышивают шерстяные или меховые сумки и коврики, достигают большого искусства в изготовлении и украшении практичной, удобной одежды. В отличие от других групп эскимосов, имевших только меховые капюшоны, у эскимосов Ю.-З. Аляски изготовлялись своеобразные мужские шляпы, плетёные или конической формы, часто расписанные белыми или цветными фигурками птиц или украшенные точёными раковинами.

1. Хухутан. Охотник и морж. 1956. Музей народного искусства. Москва. 2. Амулеты-украшения. Моржовый клык. 19 в. Музей антропологии и этнографии. Ленинград. 3. Жиринтан. Тюлень. Моржовый клык. 1940-е гг. Музей народного искусства. Москва.



За годы Советской власти на Чукотке сформировалась единая школа чукотско-эскимосского искусства (см. *РСФСР*). Сочетая традиционные мотивы древнеберингоморской культуры с новыми, вызванными современным жизненным укладом сюжетами, постоянно совершенствуя мастерство, обогащая его реалистическими приёмами русского профессионального искусства, но не теряя при этом черт самобытного ви́дения мира, лучшие представители чукотско-эскимосской школы создали совершенные по стилю и выразительности произведения, главным образом в гравировке по моржовому клыку с полихромной карандашной подкраской и в круглой скульптуре из моржового клыка. Среди многих замечательных эскимосских мастеров особое место занимает творчество художников старшего поколения — Хухутана (р.1904) и Жиринтана (р.1908). Наряду с резьбой по кости распространены художественная аппликация и вышивка. Одежда и бытовая утварь украшаются шитым узором из белого подшейного оленьего меха в виде полос, кругов и розеток, сочетающихся с подкрашенными в красный цвет меховыми бахромками и кисточками, изготовляются коврики из меха и разноцветной кожи.

В искусстве эскимосов *США* (см.) и *Канады* (см.) традиционно сохраняются древние народные формы, приспособленные к рыночному спросу и туристскому бизнесу. Мужчины вырезают из кости небольшие фигурки животных, реже людей, расписывают и украшают волосом оленя-карибу и перьями деревянные фигурки; расписывают деревянные тарелки, изображая фантасти-

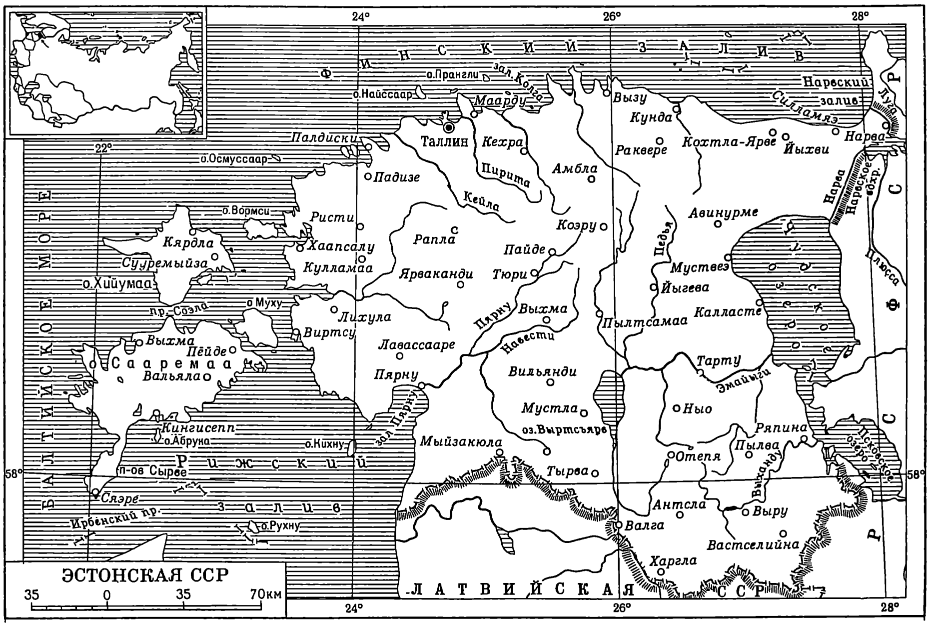
ческие существа в «рентгеновском стиле» (с показом внутренних органов). Женщины занимаются плетением, выполняют искусную меховую мозаику из прямоугольных и треугольных фигур. На С. Аляски распространены простые формы и невзыскательные орнаментальные мотивы, монохромная роспись, сухой линейный декор. На З. Аляски бытуют полихромная роспись масок, орнамент из концентрических кругов, сложные изображения фантастических животных и анималистических образов. Эскимосы Баффиновой Земли и п-ова Унгава в Канаде вырезают для продажи фигурки людей из камня и кости, расписывают бытовыми сценками и звериными фигурками тюленьи шкуры, плетут традиционные для древней культуры эскимосов корзины, гравируют по кости и рогу. Возрождение старых и появление новых форм эскимосского искусства выдвинуло большой ряд индивидуально работающих мастеров и способствовало организации эскимосских производственных кооперативов. Лишь небольшая часть скульптуры традиционно выполняется в моржовом клыке, чаще всего современные эскимосские мастера Канады и Аляски используют крупнопористую китовую кость и мыльный камень, привлекающий художников обилием серых и зелёных оттенков («Мать с ребёнком», мыльный камень, мастер Шероапик, Sheroapik, Национальный музей Канады, Оттава). Успешно развиваются эстамп и аппликация по бумаге, коже, ткани и плетению. Высокого профессионального и художественного уровня достигли в своих произведениях Канангинак (Kananginak, p. 1935), П. Питсеолак (P. Pitseolak), Кенойуак (Kenojuak, p. 1927). По сравнению с современным искусством эскимосов Аляски и Канады искусство гренландских эскимосов отличается простотой и ограничено традиционными видами. Деревянная утварь украшается инкрустацией из кости, подражающий древним формам орнамент состоит из спиральных линий, концентрических кругов, точек, криволинейных фигур. Изготовляются разнообразные по формам шерстяные сумки и кисеты, шерстяная одежда, богато орнаментированная вышивкой.

Лит.: Руденко С. И., Древняя культура Берингова моря и эскимосская проблема, М.—Л., 1947; Василенко В. М., Северная резная кость. (Холмогоры, Тобольск, Чукотия), М., 1947; Иванов С. В., Чукотско-эскимосская гравюра на кости, «Советская этнография», 1949, № 4; Руденко С. И., Татуировка азиатских эскимосов, там же, 1949, № 1; Антропова В. В., Современная чукотская и эскимосская резная кость, в кн.: Сборник Музея антропологии и этнографии, [т.] 15, М.—Л., 1953; Народы Сибири, М.—Л., 1956; Народы Америки, [т.]1, М., 1959; Меновщиков Г. А., Эскимосы, [Магадан], 1959; Анисимов А. Ф., Космологические представления народов Севера, М.—Л., 1959; Левин М. Г., Древнеэскимосский могильник в Уэлене, «Советская этнография», 1960, № 1; Иванов С. В., Орнамент народов Сибири как исторический источник, М.—Л., 1963; Анисимов А. Ф., Духовная жизнь первобытного общества, М.—Л., 1966; Гурвич И. С., Этническая история северо-востока Сибири, М., 1966; Арутюнов С. А., Сергеев Д. А., Древние культуры азиатских эскимосов, М., 1969; Сергеев Д. А., Мотивы эскимосского фольклора в древнеберингоморской скульптуре (первые века нашей эры), в сб.: Фольклор и этнография, Л., 1970; Диков Н. Н., Наскальные загадки древней Чукотки. Петроглифы Пегтымеля, М., 1971; Скульптура эскимосов Канады. Каталог, пер. с англ., [М., 1972]; Малори Ж., Загадочный Туле, пер. с франц., М., 1972; Арутюнов С. А., Сергеев Д. А., Проблемы этнической истории Беринго морья, М., 1975; Митлянская Т. Б., Художники Чукотки, М., 1976; Pinart A., La caverne d'Akn̄anh, île d'Ounga (Archipel Shumagin, Alaska), P., 1875; Thalbitzer W., Ethnological description of the Amdrup collection of East-Greenland, Kbh., 1909 (Meddelelser om Grönland, Bd 28, H. 2); его же, The Ammassalik Eskimo, pt 1, Kbh., 1914 (Meddelelser om Grönland, Bd 39); Boas F., Primitive art, Oslo, 1927; Mathiassen T., Archaeology of the Central Eskimos, 1—2, Report of the 5th Thule Expedition 1921—1924, Kbh., 1927; Laguna F. de, The archaeology of Cook inlet. Alaska, Phil., 1934; Collins H. B., Archaeology of St. Lawrence Island. Alaska, Wash., 1937; Hrdlička A., The anthropology of Kodiak Island, Phil., 1944; Hrdlička A., The Aleutian and Commander islands and their inhabitants, Phil., 1945; Houston J. A., Eskimo sculptors, Winnipeg, 1951; Covarrubias M., The eagle, the Jaguar and the Serpent, N. Y., 1954; Meldgaard J., Dorset kulturen. Den Dansk-Amerikanske ekspedition til Arktisk Canada, в сб.: Kuml, Kbh., 1955; Canadian Eskimo art, Ottawa, 1955; Bandi H. G., Urgeschichte der Eskimo, Stuttg., 1965; Giddings J. L., Ancient men of the Arctic, L., 1968; Bandi H. G., Eskimo prehistory, Seattle, 1972; Ray Dorothy J., Eskimo masks: art and ceremony, Wash., 1976; Bandi H. G., Die Kunst der Eskimo..., Bern—Stuttg., 1977.

Автор С. А. Арутюнов.

ЭСТОНСКАЯ ССР

(ЭСТОНСКАЯ СОВЕТСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА. ЭСТОНИЯ. ЭЭСТИ НСВ, EESTI NÕUKOGUDE SOTSIALISTIK VABARIIK)



Историко-художественное развитие Эстонии — одной из трёх республик Советской Прибалтики — складывалось как результат сложного взаимодействия местных условий и традиций с влиянием ряда европейских школ. На протяжении столетий страна была объектом военно-политических притязаний соседних могущественных держав. На формирование средневекового искусства Э. особую печать наложила тесная связь Таллина и других городов Э. с Ганзейским союзом. В позднеготическое искусство в 1-й пол. 16 в. проникают черты ренессанса. Начальный период барокко (со 2-й четверти 17 в.) приходится в основном на время шведского владычества. После Северной войны 1700—21 Э. стала частью Российской империи. Связи с Россией, и особенно с Петербургом, оказали существенное влияние на эстонскую художественную культуру, обусловили расцвет искусства классицизма (в конце 18 — 1-й пол. 19 вв.). С сер. 19 в. в Э. формируется единая национальная художественная культура. В современной архитектуре, живописи, скульптуре Э. своеобразно преломляются принципы, общие для многонационального советского искусства.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ПЕРИОДА

К эпохе неолита (3—2-е тысячел. до н. э.) относятся древнейшие постройки — хижины, по плану приближавшиеся к кругу или прямоугольнику, имевшие конический каркас из жердей, покрытый дёрном или берёстой. Посреди хижины находился каменный очаг. В качестве орудий труда применяли каменные топоры. Найдены зооморфные и антропоморфные фигурки из кости и янтаря, по-видимому культового назначения, глиняные сосуды. С сер. 3-го тысячел. до н. э. распространяется пришедшая с В. ямочно-гребенчатая керамика (т. н. культура ямочно-гребенчатой керамики), принесённая угро-финскими племенами (см. *Угро-финны*), предками современных эстонцев. В конце 3-го тысячел. до н. э. появилась новая культура, связанная, очевидно, с предками позднейших прибалтийских племён — литовцев и латышей, знавших скотоводство и примитивное земледелие. Они изготовляли тщательно отшлифованные ладьеобразные каменные топоры; на глиняной посуде появился орнамент в виде оттисков шнура (т. н. культура шнуровой керамики). К концу бронзового века (сер. 2-го — сер. 1-го тысячел. до н. э.) возникли первые защи-

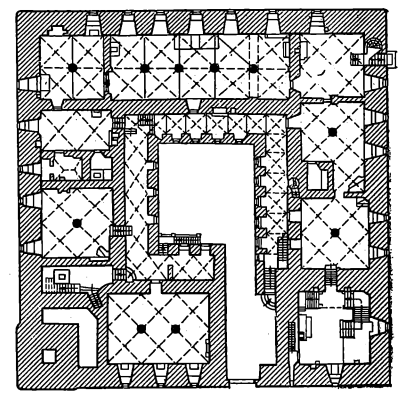
щённые изгородью поселения (Иру, Iru, ныне в городской черте *Таллина*; Асва, Asva, Ридала, Ridala, оба — Кингисеппский р-н) и наземные захоронения — могильники с «каменным ящиком», упрощённо повторяющим жилище того времени. Во 2-й пол. 1-го тысячел. н. э. у оседлых племён земледельцев и животноводов складывается густая сеть городищ, окружённых рвом, валом и бревенчатой стеной. В 10—12 вв. в условиях становления феодальных отношений количество небольших городищ увеличивается. Строятся также крупные городища общин, защитный вал которых достигал высоты 10 *м* (Вальяла, Valjala, на о-ве Сааремаа, Кингисеппский р-н; Варбола, Varbola, Раплаский р-н), и возникают первые поселения городского типа (Таллин, *Тарту*; Отепя, Otepää, Валгаский р-н). Появляется своеобразный тип дома — жилая рига, объединяющая жилые помещения и гумно. Из захоронений прежнего типа развиваются могильники с оградками (протяжённостью до 100 *м*, состоявшие из ряда прямоугольных, врытых в землю оград). В художественном ремесле преобладают бронзовые и серебряные украшения, в 10—12 вв. — подковообразные фибулы, нагрудные цепи, браслеты, ожерелья. Основными орнаментальными мотивами являются круг, прямоугольник, крест, полумесяц.

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

В 1-й четверти 13 в. большая часть Э. была захвачена крестоносцами и объединена с Латвией под названием «Ливония». В Таллине и Северной Э. господствовали датчане. Завоеватели, поработившие местное население и насаждавшие католическую религию, возводили замки, образовавшие мощную сеть оборонительных сооружений, и церкви. Их мастера ввели в употребление новые материалы (кирпич, известь, стекло), строительные приёмы (кладка на известковом растворе), конструкции (арки, своды). Но уже со 2-й пол. 14 в. большую роль в развитии средневекового искусства Э. играли местные цеховые мастера из больших городов, гл. обр. из Таллина.

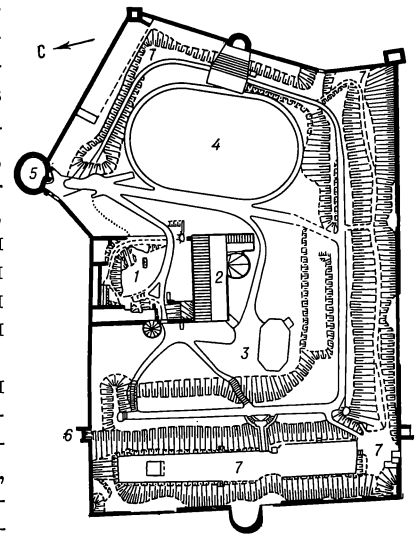
Архитектура в 13—14 вв. развивалась в ряде отличающихся друг от друга самобытным строительством регионов. Позднероманский период в зодчестве Э. был кратковременным и не оставил значительных памятников. Характерные для романской архитектуры полукруглые апсиды отличали первоначальный план церкви в Вальяле (Valjala, на о-ве Сааремаа), сохранившей также порталы из тёсаного камня с романской полукруглой аркой. К сер. 13 в. появляются первые готические архитектурные формы (стрельчатые арки, кубкообразные капители), а к концу века типичный для готики растительный декор. Готика утвердилась в Э. благодаря деятельности мастеров Вестфалии (см. *Германия*) и о-ва Готланд (см. *Швеция*). Её главные идеи и основные мотивы были сильно упрощены и интерпретированы в духе большей строгости, деловитости и простоты. Существенную роль в этой трансформации сыграли художественные программы цистерцианского и доминиканского монашеских орденов, тяготевшие к аскетизму, а также политические условия колонизированной страны. В конце 13 в. готика распространяется повсеместно, но в постройках сохраняется унаследованная от романского стиля тяжеловесность и слабая расчленённость архитектурного объёма. В 13 в. были возведены первые каменные укрепления на Вышгороде в Таллине, к 1370-м гг. сложившиеся в Вышгородский замок. Наиболее интенсивно застраивался таллинский Нижний город, где были заложены первые церкви и монастыри, а уже существовавшая система древних дорог закрепилась в форме уличной сети, в общих чертах сохранившейся до наших дней. Возможно, уже в 1-й пол. 13 в. были возведены первые укрепления, а в нач. 14 в. началось энергичное строительство городских стен.

Замок Курессааре (ныне Кингисепп). Заложен в 1260. План главного этажа.



Со 2-й четверти 13 в. и до упадка готики во 2-й четверти 16 в. в Э. было сооружено более 50 каменных замков разных типов. С местной традицией были связаны следовавшие рельефу местности нерегулярные замки (в Отепя, Otepää, Валгаский р-н; Лихуле, Lihula, Хаапсалуский р-н). Часто возводили лишь жилые башни — донжоны (наиболее ранние — в Пайде, Paide, Пайдеский р-н; Пёйде, Pöide, Кингисеппский р-н; Вастселийне, Vastseliina, Выруский р-н; все — 13—15 вв.; более поздние — в Вао, Vao, Раквереский р-н; Кийу, Харьюский р-н; оба — конец 15 — нач. 16 вв.). Крупные крепости относятся к типу регулярного замка — «кастелл» (первоначальные замки на Вышгороде в Таллине, в *Хаапсалу*, Пылтсамаа, Põltsamaa,

Йыгеваский р-н). С последней четверти 13 в. строятся «конвентские дома» — сочетание кастелла с монастырским клуатром,— характерные для крепостного строительства Тевтонского (Ливонского) ордена: *Вильянди* (13 в.), Таллин (3-я четверть 14 в.), *Раквере*, Курессааре (ныне *Кингисепп*), Пылтсамаа (13 в.). С появлением огнестрельного оружия часть замков была расширена в просторные лагерные кастеллы (Пайде, Вастселийна, Хаапсалу; вновь сооружённый кастелл в Лайузе, Laiuse, Йыгеваский р-н). Замковый характер имели также сельские монастыри (цистерцианские монастыри в Падизе, Padise, Харьюский р-н, и др.) и часть церквей (в Вальяле, Ныо, Nõo, Тартуский р-н; Йыхви, Jõhvi, Кохтла-Ярвеский р-н; Мярьямаа, Märjamaa, Раплаский р-н; Хальяле, Haljala, Раквереский р-н, и др.). Каменными стенами и укреплёнными воротами были защищены 6 городов (Таллин, *Тарту*, *Нарва*, *Пярну*, Вильянди, Хаапсалу). Особенно мощной была в большей части сохранившаяся городская стена в Таллине (13—16 вв.), снабжённая разнообразными башнями (среди них 8 надвратных), окружённая также широким поясом рвов. Сооружаются церкви с мощными стенами и высоко расположенными узкими окнами.

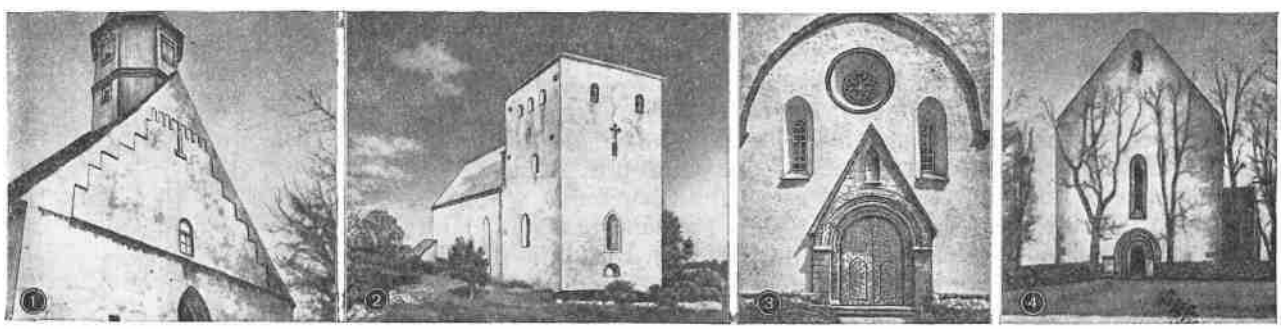


Замок в Хаапсалу. Заложен во 2-й четверти 13 в. (?). План: 1 — замок; 2 — церковь; 3 — западный передний двор; 4 — восточный передний двор; 5 — надвратная башня; 6 — старые северные ворота; 7 — валы.

В Западной Э. со 2-й четверти 13 в. был распространён тип однонефной церкви без башни. В церкви в Вальяле сохраняются черты романского стиля (толстые, сложенные из доломита стены, прорезанные рядами расположенных попарно окон), но появляются и готические элементы (своды на нервюрах, поддерживаемые колонками с капителями, украшенными растительными узорами). Мотивы каменной резьбы, сконцентрированной на капителях, консолях, замковых камнях и порталах, свидетельствуют о влиянии вестфальских, нижнерейнских и скандинавских традиций. В период расцвета готики (конец 13 — 1-я пол. 14 вв.) в Э. были построены многочисленные церкви подобного типа: в Каарме (Kaarma, Кингисеппский р-н), Ридале (Ridala, Кингисеппский р-н), Кихельконне (Kihelkonna, Кингисеппский р-н), Муху (Muhu, Кингисеппский р-н), Пёйде, Мярьямаа и др., для которых характерны куполообразные крестовые своды (решённые либо как крестовые, либо представлявшие собой комбинацию крестового и купольного, т. н. домикальные своды). Эти строительные традиции к нач. 16 в. сказались в позднеготических упрощённых формах приходских церквей, почти лишённых декора (в Кяйне, Kaina, Хийумааский р-н; Мартне, Martna, Хаапсалуский р-н).

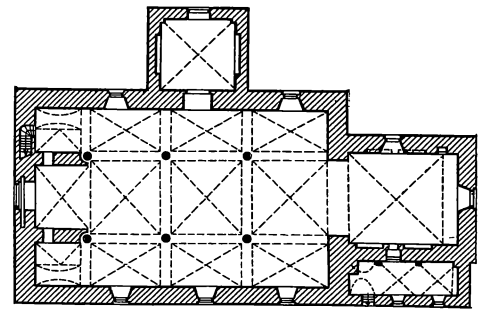
В Центральной Э. до 2-й четверти 14 в. господствовал тип обширной 3-нефной зальной церкви с небольшим прямоугольным хором, часто с высокой прямоугольной башней на западном фасаде. В западной стене над простым порталом (обычно стрельчатых очертаний) располагалось большое круглое окно, аналогичное готической розе в западноевропейских церквах, но более простой формы. Внутреннее пространство определяли высокие куполообразные крестовые своды без нервюр, стройные круглые столбы, капители, украшенные плоскими рельефами с рас-

Церковная архитектура. 1. Церковь в Ныо. Около 1300. 2. Церковь в Пёйде. 13—15 вв. 3. Церковь в Вальяле (западный портал). 13—17 вв. 4. Церковь в Карье. 14 в.



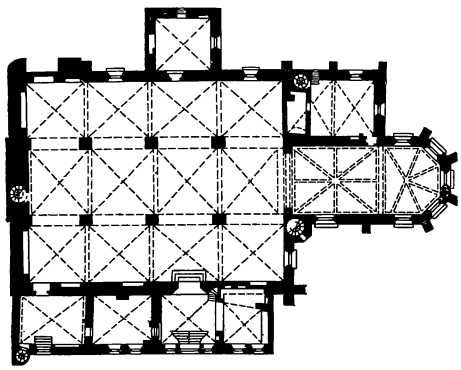
тительными мотивами. Ранним примером церквей этого типа является построенная, очевидно, мастером с о-ва Готланд церковь в Амбле (Ambla, Пайдеский р-н, 3-я четверть 13 в.). Вслед за ней были сооружены церкви в Коэру (Koeru, Пайдеский р-н), Тюри (Türi, Пайдеский р-н; первоначально без башни западного фасада), Сууре-Яани (Suure-Jaani, Вильяндиский р-н) и др.

В Южной Э., где было особенно сильным влияние архитектуры Вестфалии и Северной Германии, церкви возводили гл. обр. из кирпича. Церковь в Ныо (ок. 1300) — почти единственный сохранивший первоначальный облик памятник готической архитектуры в Южной Э.— не имеет западной башни и представляет собой 3-нефную зальную церковь с крестообразными в сечении столбами, поддерживающими своды с нервюрами, и щипцовым завершением фасада. Скульптурный декор в церквах Южной Э., как правило, отсутствовал. Второй период строительного подъёма на юге Э. связан с поздней готикой (ок. 1500). В местечках Пухья (Puhja, Тартуский р-н), Пылва (Põlva, Пылваский р-н), Ранну (Rannu, Тартуский р-н) строились церкви, короткие по длине, с широким средним нефом.

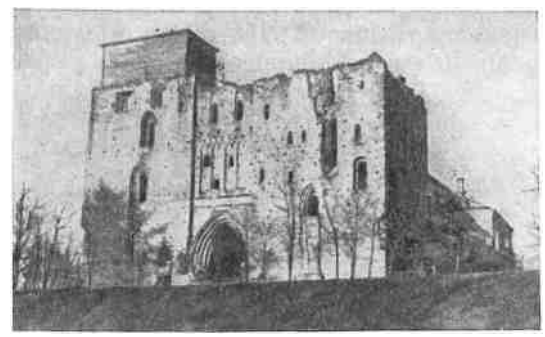


Церковь в Амбле. 3-я четверть 13 в. План.

Самостоятельными архитектурными центрами стали города: на севере — Таллин, на юге — Тарту. В архитектуре Тарту заметно влияние готики Северной Германии, в особенности Любека (см. *Германия, ФРГ*). Собор Петра и Павла (Домская церковь) в Тарту (13—15 вв., ныне в развалинах) состоит из продольной базиликальной части с двумя башнями крепостного характера на западном фасаде и полигонального 3-нефного зального хора. В интерьере церкви восьмигранные столбы с тонкими тягами по углам поддерживают стены среднего нефа, украшенные псевдотрифорием (ряд декоративных ниш под высоко поставленными окнами). 3-нефная базиликальная церковь Яани в Тарту (сер. 14 в.) отличается богатым скульптурным убранством.



Домская церковь в Таллине. 13—15 вв. План (слева).



Руины собора Петра и Павла в Тарту. 13—15 вв. (справа).

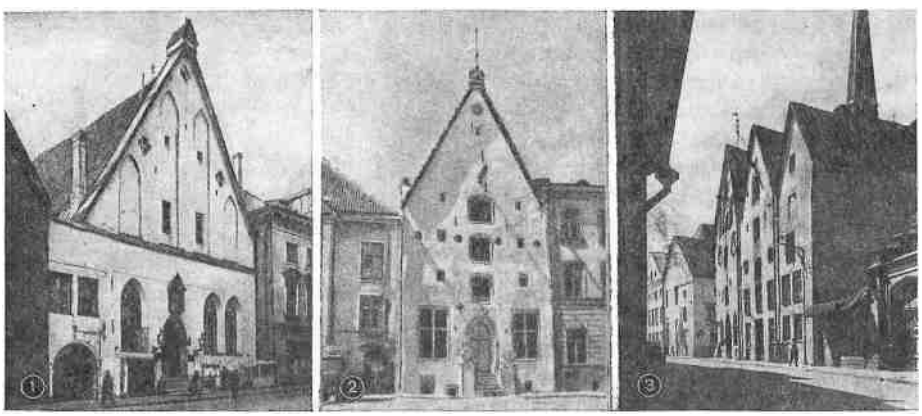
В Таллине опорными точками в плане города были церкви и монастыри, вокруг которых группировалась остальная застройка. Древнейшее сооружение Таллина — Домская церковь (заложена во 2-й четверти 13 в.), состоящая из близкой в плане к квадрату базиликальной части, разделённой на три нефа, и небольшого хора с полигональным завершением. Четырёхгранные столбы поддерживают стены среднего нефа, мощные подпружные арки опираются на консоли. В интерьере и во внешнем облике собора доминируют большие нерасчленённые плоскости стен, лишённые декора строгие перспективные порталы с прямыми импостами. Лаконичность и простота архитектуры, свойственные Домской церкви, с нач. 15 в. стали характерны как для таллинской, так и для находившейся под её влиянием североэстонской готики. Строгая простота плана и наружного облика присуща позднеготическим церковным постройкам Таллина. Их внешний облик определяется мощной западной башней и монументальными профилированными порталами, высеченными из известняка. В интерьерах господствуют простые нерасчленённые плоскости стен. Широкое распространение получили консоли, на которые опираются сильно выступающие подпружные арки, несущие сводчатые перекрытия без нервюр. Строгий, простой тип этих консолей восходит к Домской церкви. Этот строгий стиль нашёл выражение и в перестройке церквей Нигулисте (завершена в конце 13 в., реконструирована в 15 в.) и Олевисте (впервые упоминается в 1267, перестраивалась в 15 в.) с 3-нефным зальным хором, в сводах кото-

Зал магистрата ратуши в Таллине. 1402—04. Интерьер.

рого звездчатым узором переплетаются веерообразно расходящиеся пучки нервюр. Дальнейшим развитием этого стиля стали доминиканский монастырь Катарийны (св. Екатерины) и цистерцианский монастырь Михкли (св. Михаила), обширный ансамбль монастыря Пирита (завершён в 1436, один из основателей и создатель проекта Х. Свальбарт, H. Swalbart).

В нач. 15 в. была закончена перестройка таллинской ратуши — прямоугольного в плане здания тяжеловесных пропорций с высокой двускатной готической крышей и стройной восьмигранной башней над щипцом. Суровый фасад, завершающийся бруствером с бойницами, выходит на площадь длинной открытой аркадой первого этажа. Строгие формы и функциональная система расположения внутренних помещений, свойственные архитектуре ратуши, присущи и последующим постройкам таллинской поздней готики (Большая гильдия и гильдия Олевисте).

Важное место в поздней готике Таллина принадлежало архитектуре жилых домов. Территория, ограниченная городской стеной, не превышала 28 *га*, поэтому выделяемые под строительство участки были сравнительно невелики. Обычно они располагались в виде узких полос, перпендикулярных к улицам, составлявшим густую сеть. Здания, сооружённые на этих полосах, были обращены к улице торцовой стороной, чем объясняется форма их фасада — узкого, с высоким щипцом. Иногда такие двойные или тройные дома с общими стенами называли «братьями» или «сёстрами» (дом «Три сестры» на ул. Пикк, 15 в.). Внутри вытянутого в длину двора жилого дома располагались различные службы. С улицы в него вёл сводчатый проход с воротами. В доме купца или ремесленника основным помещением была занимавшая по высоте два этажа жилая комната (по-немецки Diele), к задней стене которой примыкало небольшое, единственное во всём доме отапливаемое помещение. На главном узком фасаде располагался резной портал с каменным предпорожьем, высокий щипец часто был украшен декоративными ложными нишами.



Средневековая архитектура Таллина. 1. Большая гильдия (ныне Исторический музей Эстонской ССР). 1410. 2. Жилой дом по ул. Лай. 3. Дом «Три сестры». 15 в.

Изобразительное искусство. Средневековая скульптура Э. развивалась в основном в тесной связи с церковной архитектурой. Первоначально и здесь ведущая роль принадлежала приезжим (гл. обр. немецким) мастерам, но со 2-й пол. 14 в. в *Таллине*, *Тарту* и других торговых городах работали местные цеховые мастера. Лучший из сохранившихся образцов позднероманской каменной резьбы — купель в церкви в Вальяле (13 в.). Монументальная композиция купели состоит из чаши, виртуозно украшенной романскими изогнутыми пальметтами, и поддерживающих её четырёх колонок, символизирующих четыре священные реки. Стилистически она близка к памятникам немецкой нижнерейнской школы. В последней четверти 13 —1-й пол. 14 вв. в резьбе по камню (оформление капителей, замковых камней и порталов в хоре Домской церкви, северном портале церкви Нигулисте в Таллине, церквах в Карье и Пёйде, а также в замке *Вильянди*) проявляются натуралистические тенденции, воспринятые из позднеготического искусства Германии и скандинавских стран.

Богатым скульптурным убранством, не имеющим аналогий в культовой архитектуре Северной Европы, отличается церковь Яани в Тарту (сер. 14 в.). Около тысячи терракотовых скульптур и

рельефов, состоявших из растительных мотивов и изображений фантастических животных, размещались на фризах фасадов, столбах, на западной стене главного нефа, в нишах псевдотрифория. Наряду со святыми здесь изображены и представители различных сословий. Богатство и система расположения скульптурного декора заставляют предположить, что мастера тартуской церкви должны были иметь прямые или опосредованные связи с готическим искусством Западной и Северной Европы.

В период поздней готики (с сер. 14 в. до 1530) декоративная каменная резьба развивалась в основном в Таллине: рельефы импостов главных порталов церкви Катарийны с символическими изображениями зверей, птиц и мифологических существ, доминиканского монастыря (14 в.), южного портала часовни св. Антония церкви Нигулисте с резными изображениями львов (последняя четверть 15 в.), рельефы капителей Большой гильдии (1410), гербовая доска в стиле «пламенеющей готики» на Больших морских воротах (1529).

Готическая резная деревянная скульптура представлена отдельными сохранившимися группами и композициями (большей частью из створчатых алтарей). Лучшие из них были вывезены из Нидерландов и Северной Германии (Любека и др. городов). Это «Мадонна» из Каармы (ок. 1280, Краеведческий музей, Кингисепп), группа «Голгофа» из церкви в Ристи (14 в., Художественный музей Эстонской ССР, Таллин), скульптурная часть главных алтарей церкви Нигулисте (1481, мастер И. Стенрат, J. Stenrat) и церкви Пюхавайму (св. Духа) в Таллине (1483, мастер Б. Нотке, B. Notke, 1430/1440—1509), рельеф алтаря церкви в Каарме со сценой Коронования Марии (конец 15 в., по-видимому мастер Хеннинг фон дер Хейде, Henning von der Heide, из Любека), фигуры створчатого алтаря церкви в Ляэне-Нигуле (Lääne-Nigula, ок. 1510, возможно Хеннинг фон дер Хейде). Из выполненных в Таллине произведений деревянной резьбы интересны боковые стенки скамей зала магистрата в ратуше (14—15 вв.). Самые ранние из них (на сюжеты сказания о Тристане и Изольде и борьбы Самсона со львом) созданы ок. 1370. Ок. 1435 были выполнены боковые стенки с рельефами, посвящёнными битве Давида с Голиафом и истории Самсона и Далилы (очевидно, мастер М. Хассе, M. Hasse, с дополнениями Клавеса ван дер Зиттова, Clawes van der Sittow).

Древнейшими из дошедших до нашего времени образцов стенной живописи в Э. являются многочисленные фрагменты росписей в технике а секко в церквах в Вальяле, Муху, Каарме, Ридале и Карье, близкие по стилю готическому искусству Германии и Скандинавии конца 13 в. Уцелевшие произведения станковой живописи в основном были вывезены из Любека или Нидерландов: росписи створок главного алтаря церкви Нигулисте (1481) работы Х. Роде (H. Rode) и створок главного алтаря церкви Пюхавайму в Таллине (1483), фрагмент композиции «Пляска смерти» Б. Нотке (конец 15 в., Художественный музей Эстонской ССР, Таллин), створчатый алтарь братства Черноголовых (ок. 1480, Художественный музей Эстонской ССР, Таллин) работы анонимного Мастера легенды св. Лючии из Брюгге.

В период готики интенсивно развивается **декоративно-прикладное искусство,** связанное с широко распространённым цеховым ремеслом. Особенно славились таллинские мастера-ювелиры (готическая серебряная дарохранительница с богатой филигранной отделкой из церкви Нигулисте в Таллине, мастер Х. Риссенберг, H. Ryssenberg, Эрмитаж, Ленинград), бронзолитейщики (колокол церкви Пюхавайму, 1433, М. Зейферт, M. Seifert).

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 16—18 вв.

Важнейшими историческими событиями политической и культурной жизни Э. 16 в. были развернувшееся в нач. 16 в. движение Реформации, закончившееся почти полным уничтожением католицизма и победой лютеранства, и Ливонская война 1558—83, положившая конец господству рыцарей Ливонского ордена и богатых ганзейских купцов. Русские войска, завоевавшие большую часть территории современной Э., не смогли здесь закрепиться, и в 1561 в Таллине и Северной Э. установила своё господство вмешавшаяся в войну Швеция. Западная Э. на короткое время подпала под власть Дании, а Южная Э. вместе с латышскими землями временно отошла к Польше. В сер. 17 в. Э. была завоёвана шведами.

С нач. 16 в. в искусство постепенно проникают формы и мотивы ренессанса. К сер. 16 в. этот стиль утвердился в Э., но не стал широким и всеобъемлющим явлением. Постоянные войны и вызванная ими хозяйственная разруха ограничивали возможность крупных построек в городах и феодальных владениях. Мотивы и художественные формы ренессанса были широко распространены в искусстве орнаментальной резьбы по камню и дереву, складывавшейся под влиянием Нидерландов, Скандинавии, отчасти Северной Германии и Польши.

В 17 в. в Э. утверждается стиль барокко. Наблюдается оживление строительной деятельности в городах — особенно в Нарве и Таллине. По окончании Северной войны 1700—21 в условиях тесных связей с Россией проходит следующий этап развития стиля барокко (во 2-й и 3-й четвертях 18 в.). В это время большое значение имеет строительство дворцов (Кадриорг близ Таллина, реконструкция дворца в Пылтсамаа).

Архитектура. В 16 в. черты ренессанса проявляются в ряде построек *Таллина* [«важня» (здание для взвешивания товаров на рынке; 1554, разрушена в 1941—45), новый фасад аптеки магистрата (1550) и др.]. Работавший почти четыре десятилетия в Таллине скульптор и архитектор А. *Пассер* реконструировал фасад здания братства Черноголовых (1597), введя щипец с волютами, горизонтальные карнизы и декор, придавшие ему ренессансный характер. Ратуша получила новый кивер — завершение башни, ещё по-готически вертикальный, но с ренессансными галереями и закруглениями (1627—28, мастер Г. Графф, G. Graff). Х. Скритнер (H. Skrittner) и З. Хофман (Z. Hoffmann) внедрили в *Нарве* тип жилого дома с парадным, расчленённым по горизонтали фасадом.

Началось обширное строительство земляных укреплений, бастионов, продолжавшееся с особой интенсивностью в период барокко. В 17 в. мощными бастионами опоясываются важнейшие города и замки (Таллин, *Тарту*, Нарва, *Пярну*, Куресссаре, ныне *Кингисепп*, Пайде, Paide, Пайдеский район). Эти укрепления сыграли впоследствии существенную градообразующую роль в формировании современного исторического ядра городов. Важнейшими архитектурными центрами стали Таллин и Нарва. Нарва в 17 в. получила регулярную планировку с сетью взаимно перпендикулярных улиц. Её центральная площадь с ратушей (1668—71, архитектор Г. Тёйфель, G. Teuffel, скульптор Н. Миллих, N. Millich, разрушена в 1941—45, ныне восстановлена) — один из самых красивых в Прибалтике барочных ансамблей. Само здание ратуши с вертикально расчленённым двухэтажным фасадом и с украшенным скульптурой каменным порталом служит характерным примером барочной архитектуры Э., вдохновлённой нидерландскими образцами. В Таллине в период барокко ограничивались в основном перестройкой или реконструкцией отдельных старых зданий. Образцовым стал тип многоэтажного, скромно декорированного дома, обращённого в сторону улицы вытянутым фасадом. Жилой дом № 28 на ул. Пикк (1670—74) отличается сдержанностью декоративных форм — ионических пилястр с резными каменными капителями, профилированных наличников и пр. В Таллине готические в основе здания украшались ренессансными и особенно часто барочными декоративными мотивами. В 1674—78 был перестроен в стиле барокко средневековый фасад часовни св. Георгия перед северным порталом церкви Нигулисте. Киверы готических башен сохранили стройность, но их силуэты, получившие беспокойные луковичные очертания, прорезали ажурные галереи (завершения башни церкви Нигулисте, 1682—95, архитектор Г. Винклер, G. Winkler, церкви бывшего монастыря Михкли, 1776, башни Домской церкви, 1787—89, архитектор К. Л. Гейст, K. L. Geist). Заметный след оставил стиль барокко в 17 в. и в архитектуре небольших городов (ратуша, 1670, и «важня», 1663,— в Куресссаре, ныне Кингисепп; Таллинские ворота в Пярну, конец 17 в.), и в сельской местности (церковь в Аудру, Audru, Пярнуский р-н; 1677), где в качестве строительного материала преобладало дерево (церковь в Рухну, Ruhnu, Пярнуский р-н).

В архитектуре 18 в. большую роль стали играть связи с Петербургом; эстонские мастера знакомились с искусством петровской эпохи, русского барокко и классицизма. Террасы, балконы и ризалиты обогатили внешний облик зданий. Существенным моментом становится связь архитектурных сооружений с природным окружением, закладываются регулярные французские парки. Интерьер украшали стуковый декор, искусственный мрамор, росписи плафонов и печи с бело-голубыми делфтскими изразцами.

По приказу Петра I для царской семьи архитектором Н. Микетти (см. *РСФСР*) был возведён дворец Кадриорг близ Таллина (1718—23) — парадное здание в стиле барокко. Его главный фасад имеет три яруса и слегка выступающий раскрепованный центральный ризалит с главным порталом, ведущим в просторный вестибюль. Со стороны сада — фасад в два этажа с боковыми ризалитами, образующими курдонёр, соединённый с парком. Оба фасада украшены богатым, но лёгким и пластичным декором. Декором из стукко украшен дворец. Те же стилевые признаки в более скромном варианте наблюдаются в городских жилых и усадебных домах (в Палмсе, Palmse, Хийу-Сууремыйза, Hiiu-Suuremõisa). Наиболее ярким примером позднего барокко (отчасти рококо) стали интерьеры замка в Пылтсамаа (1772—74, погибли в 1941), выполненные под руководством берлинского мастера И. М. Граффа (J. M. Graff). Церковное строительство этого периода представлено скромно (зальная церковь Елизаветы, 1744—50, рижские мастера И. Х. Вюльберн,

J. H. Wülbern, И. Х. Гютербок, J. H. Güterbock, и церковь Екатерины, крестообразная в плане, 1764—68, П. Егоров, — обе в Пярну).

В **изобразительном искусстве** ренессансные формы и композиционные приёмы проявились гораздо полнее, нежели в архитектуре. Воспитанные на позднеготических традициях местные мастера восприняли опыт ренессансного искусства не по итальянским образцам, а из Нидерландов, Скандинавии и Северной Германии. Поэтому уже в конце 16 — нач. 17 вв. живописи и скульптуре Э. были присущи некоторые черты нидерландского маньеризма. Стремление к обобщённости, ясности и монументальности форм свойственно серии рельефов с изображением «страстей христовых» кенотафа донатора Ханса Павельса (1513—16, часовня девы Марии церкви Олевисте в Таллине). Выдающимся мастером каменной пластики был А. *Пассер*, создавший многочисленные саркофаги, надгробия, а также фигурные рельефы и резной каменный декор архитектурных памятников. Лучшее произведение Пассера, в котором он опирается на нидерландские маньеристические традиции, — надгробный памятник полководцу Понтусу де ла Гарди и его супруге (1589—95) в Домской церкви в Таллине, представляющий собой массивный саркофаг, над которым на стене в декоративном оформлении помещена эпитафия. В художественном решении памятника наряду с фигурами, исполненными в высоком рельефе, большую роль играет полихромный орнамент.

А. Пассер. Надгробный памятник Понтусу де ла Гарди. Доломит, мрамор. 1589—95. Домская церковь. Таллин.

Декоративная резьба по камню получила широкое распространение в связи с обновлением готических жилых домов. Как мастер монументальных эпитафий декоративного характера выделялся участвовавший в строительстве государственного зала на Вышгороде в Таллине Ханс фон Акен (H. von Aken; эпитафия Олафа Рининга в Домской церкви в Таллине, 1594), использовавший декоративные элементы как нидерландского, так и польского и итальянского Возрождения.

Дальнейшее развитие получили также декоративная резьба по дереву и деревянная скульптура. Создавались резные алтари, кафедры, двери, панели и мебель. Как и в монументально-декоративной и мемориальной пластике, здесь в качестве основного стилеобразующего элемента выступал ренессансный декоративный орнамент. К наиболее ранним произведениям этого типа относятся кафедры церкви в Ранну (сер. 16 в.) и Пюхавайму в Таллине (ок. 1597), эпитафия Буксгевденов в церкви в Кярле (Kärla, Кингисеппский р-н, 1591). В последней заметно влияние нидерландского маньеризма. Многочисленные резчики в городах были, как и в период готики, объединены в цеха. В Таллине наиболее известными мастерами были Б. Гейстман (B. Geistmann, работал в Таллине в 1628—50-е гг.) и весьма продуктивный Т. Хейнтце (T. Heintze, 1583—1653, работал в Таллине с 1622), работам которого свойственны ясная архитектоника композиции и декор в духе нидерландского маньеризма [кафедра церкви Нигулисте в Таллине (1624, не сохранилась), алтарь и кафедра церкви в Кейле (Keila, Харьюский р-н, 1632), эпитафия И. Мюллера в церкви Нигулисте в Таллине, кафедры в церквах в Ристи (Risti, Харьюский р-н; ок. 1630) и Йыеляхтме (Joelähtme, Харьюский р-н, около 1639)]. В Курессааре работал резчик Б. Рашки (B. Raschky). Влияние польского ренессансного искусства ощущается в исполненных им кафедрах церквей на о-ве Муху (1629) и в Карье (1638).

Образцов живописи ренессанса сохранилось мало, хотя в этой области работал ряд цеховых мастеров. Крупнейшим живописцем Э. был М. *Зиттов*. Выдающийся портретист, он писал также многофигурные композиции, из которых сохранилась живопись на створках алтаря св. Антония (ок. 1518, Художественный музей Эстонской ССР, Таллин). Для манеры Зиттова характерны законченность исполнения, филигранная ясность форм и звучный насыщенный колорит. Среди менее известных мастеров выделяется Л. Гландорф (L. Glandorf, работал в Таллине в 1537—1581/82), автор эпитафии Черноголовых с портретными фигурами (1561).

Во 2-й четверти 17 в. развивается стиль барокко. Живопись этого периода, в основном портретная и декоративная, представлена скромно. Широко была распространена резьба по дереву, применявшаяся в оформлении жилищ и интерьеров церквей (скамьи, панели, алтари, кафедры, двери, мебель). Характер формы и трактовка деталей становятся беспокойными, контрастными, подчёркнуто пластичными. Утвердился мотив орнаментального декора, напоминающий выполненный из теста валик в виде ушной раковины (Knorpelstil), пришедший из Голландии и Германии. Среди многочисленных таллинских резчиков по дереву самым выдающимся мастером этих причуд-

ливых декоративных форм был Э. Тиле (E. Thiele, родом из Копенгагена, работал в Таллине ок. 1661—74), автор резного фриза с охотничьими сценами в ратуше в Таллине (1667). Крупнейшим мастером резьбы по дереву был приехавший в Таллин из Кёнигсберга Х. Аккерман (Ch. Ackermann, работал в Таллине ок. 1672—1710). У Аккермана и его последователей преобладающими становятся декоративные мотивы аканта, тяжёлых венков, сплетённых цветов, вьющихся растений, которые оформляли большие гербы-эпитафии, входили в композицию кафедр, алтарей. Наиболее известные работы Аккермана — часы на наружной стене церкви Пюхавайму, деревянный резной алтарь Домской церкви (1694—96, по эскизу Н. Тессина Младшего, см. *Швеция*) в Таллине. Колонны и пилястры, раскрепованные карнизы, пластически динамичная скульптура придают типично барочной композиции алтаря величественность и нарядность, эффектно контрастирующую с гладкими стенами алтарной части церкви. Одним из последних крупных представителей барочной резьбы был работавший в Э. после окончания Северной войны И. В. Рабе (J. W. Rabe) из Любека (алтарь церкви в Раквере, 1730). Особое место в искусстве Э. занимает монументальный иконостас, заказанный Петром I в Москве архитектору И. Зарудному (см. *РСФСР*) для Спасо-Преображенского собора в Таллине (1720), украшенный резьбой с мотивами североитальянского барокко.

Декоративно-прикладное искусство, главным центром которого в Э. становится Таллин, тесно связано со скульптурой и живописью. В 16—17 вв. в Э. было хорошо развито ювелирное дело — изготовление украшений, кубков, церковной утвари. Их рельефный декор по стилю сходен с деревянной и каменной резьбой. Наиболее известными мастерами были таллинские ювелиры Л. Техель (L. Techel, работал в Таллине в 1571—72), Ю. Гольдсмит (J. Goldsmit, работал в Таллине, вероятно, в 1538—54), Б. Шлихтекрулль Младший (B. Schlichtekrull, работал в Таллине в 1554—1567/68), в 17 в. — золотых дел мастер И. Ланге (J. Lange), отец и сын Мансфельды (Mansfeld). Известны также таллинские медники, выполнявшие люстры, бра, флюгеры («Старый Томас» ратуши в Таллине, 1530). Образцами литья служат созданные в Таллине пушки, самая известная из которых «Красный лев» (1559, Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи, Ленинград) К. Хартмана (K. Hartman).

Были широко распространены изделия из олова, использовавшиеся как домашняя утварь. К концу 18 в. оловянную посуду стала вытеснять продукция фарфоровых мануфактур. В 18 в. наиболее известна фарфоровая фабрика К. Фика в Таллине (1774—92). Были основаны также стекольные мануфактуры (старейшая — в Хюти, Hüti, на о-ве Хийумаа, Хийумааский р-н).

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО конца 18 — начала 20 вв.

С конца 18 в. всё более укрепляются связи искусства Э. с русской школой. Особенно ярко это проявилось в архитектуре. Под влиянием петербургского зодчества происходит сложение классицизма, совпавшее с периодом экономического подъёма страны. Классицистические постройки значительно изменили традиционный облик средневековых городов Э.

Зарождение национальной школы изобразительного искусства в Э. связано с подъёмом национального движения во 2-й пол. 19 в., пробуждением национального самосознания. Отсутствие учебных заведений в Э. вынуждало первых мастеров учиться и работать вне пределов родины, в первую очередь — в Петербурге. Их художественные начинания между собой не связаны, контакты с родиной несистематичны. Тем не менее эстонская проблематика получает в их творчестве прямое или косвенное отражение. Преобладающим направлением остаётся академический классицизм в сочетании с элементами романтизма, иногда (в произведениях бытового и портретного жанров) уступающий место реалистическому направлению.

Архитектура. В 1780-е гг. в Э. утверждается ранний классицизм, ещё сохраняющий характерные для барокко приёмы обработки фасадов, несколько тяжеловесные пропорции домов с высокими четырёхскатными крышами. Так, в здании дворца губернатора в *Таллине* (1767—73, архитектор И. Шульц, J. Schultz) фасад решён отчасти в позднебарочном духе, капители пилястр украшены рокайльными мотивами, но в оформлении интерьеров воплотились идеи раннего классицизма (система расположения служебных помещений, облицовка парадного Белого зала искусственным мрамором, оформление плафона зубчатым карнизом). Черты переходного периода свойственны зданию ратуши (1789, архитектор Ю. Г. Б. Вальтер) и каменному мосту с мотивом триумфальной арки (1775—84, не сохранился) в *Тарту*. В духе раннего классицизма сооружаются также многочисленные усадьбы (в Сауэ, Saue, Харьюский р-н; Яэсмяэ, Ääsmäe, Харьюский р-н; Роосна-Аллику, Roosna-Alliku, Пайдеский р-н, и др.).

В нач. 19 в. начинается массовое строительство с использованием «образцовых» фасадов. Тарту, сильно разрушенный в период Северной войны 1700—21, преобразился в классицистический городок. Здесь по проектам И. В. *Краузе* в первые десятилетия 19 в. строятся здания вновь открытого в 1802 университета, по «образцовому» проекту — гостиный двор (1816—21, разрушен). Парадный характер этим зданиям придают колонные портики или колоннады. В Таллине зрелый классицизм проявился в архитектуре дворянских особняков на Вышгороде и перестройках зданий старого города. Расцветает архитектура дворянских усадеб с пейзажными парками, парковыми павильонами, хозяйственными постройками, образующими вместе с господским домом целостные ансамбли. Усадебные дома дворцового типа имели портик, увенчанный ступенчатым аттиком или фронтоном, в интерьере доминировала анфилада парадных залов, украшенных богатым декором (дома в Хыреде, Hõreda, Раплаский р-н; Ааспере, Раквереский р-н; Рийсипере, Riisipere, Харьюский р-н; всё — 1820-е гг.). В духе классицизма строились также небольшие ансамбли почтовых станций, корчмы (в Тори, Tori, Пярнуский р-н; Коэру, Koeru, Пайдеский р-н; Симуне, Simuna, Раквереский р-н; Аудру, Audru, Пярнуский р-н), кладбищенские часовни и мавзолеи.

В связи с быстрым ростом городов во 2-й пол. 19 — нач. 20 вв. на месте снесённых городских валов в Таллине и Тарту возникли парковые кольца, старые районы перестраивались, а примыкавшие к ним территории застраивались доходными жилыми домами, а также банками, театрами, клубами и т. п. в духе эклектики и «стиля модерн». В 1913 Э. Сааринен (см. *Финляндия*) разработал неосуществлённый генеральный план Таллина.

Во 2-й пол. 19 в. в Э. работали преимущественно немецко-балтийские и петербургские зодчие. «Стиль модерн» национально-романтического направления представляли финские (Э. Сааринен, А. Линдгрен, см. *Финляндия*) и русские (А. Ф. Бубырь, Н. В. Васильев) архитекторы. В нач. 20 в. выступили первые эстонские архитекторы Г. *Хеллат*, К.-Ф. *Бурман*, А. Перна (A. Perna, 1881—1940). В 1910-х гг. преобладали постройки в духе позднего «модерна» с элементами неоклассики. Сооружались промышленные комплексы с жилыми посёлками, в их числе комплекс Русско-балтийского кораблестроительного завода в Таллине (1912—16, А. И. Дмитриев, см. *РСФСР*).

Изобразительное искусство. Скульптурные памятники 1-й пол. 19 в. были созданы в основном русскими мастерами. Возможно, по эскизу И. П. Мартоса (см. *РСФСР*) исполнены скульптуры надгробия адмиралу С. К. Грейгу в Домской церкви в Таллине (архитектурная часть по эскизу Дж. Кваренги, см. *РСФСР*, конец 18 в.). Надгробие М. Б. Барклаю-де-Толли в мавзолее в Йыгевесте (Jõgeveste, близ Тарту) и памятник ему же в Тарту (1849) выполнены В. И. Демут-Малиновским (см. *РСФСР*).

В живописи и графике нач. 19 в. преобладает классицизм, который под влиянием назарейцев (см. *Германия*) и стиля «бидермейер» получил умеренно романтическую окраску. Центром художественной жизни становится Тарту, где в 1803 при университете была основана Рисовальная школа, первым руководителем которой был К. А. *Зенф*. В Тарту складывается школа графики: А. Ф. Клара [A. F. Clara, 1790—1850(?)], Г. Ф. Шлатер (G. F. Schlater, 1804—70) и др. создают серии идеализированных городских видов. Иллюстратором романтической литературы был Ф. Л. Майдель (F. L. Maydell, 1795—1846). В Таллине работали пейзажист К. Кюгельген (K. Kügelgen, 1772—1832), автор точных бытовых зарисовок К. Буддеус (C. Buddeus, 1775—1864), создатель многочисленных видов Таллина Т. Гельхаар (T. Gehlhaar, 1805—71), исполнявший также этнографические зарисовки эстонского крестьянского быта; эту же тематику широко использовали А. Пецольд (A. Pezold, 1812—89) и др.

Начало развитию национальной художественной школы положило творчество И. *Кёлера*. Мастерски владея академической живописной системой, Кёлер создавал пейзажи, в которых нередко звучали романтические ноты, а также портреты (в т. ч. представителей эстонской интеллигенции), жанровые акварели. Судьбы эстонского народа получили отражение также в некоторых аллегорических картинах Кёлера. Пейзажистом преимущественно академическо-романтического направления был К. Л. Майбах (K. L. Maibach, 1833—89). Укреплялись связи с дюссельдорфской Академией художеств (см. *Германия*). Её профессорами стали немецко-балтийские художники — выходцы из Э.: исторический живописец Э. Ф. К. Гебхардт (E. F. K. Gebhardt, 1838—1925), пейзажист Э. Г. Дюккер (E. G. Dücker, 1841—1916), жанрист Г. Бохман (G. Bochmann, 1850—1930). Воспитанниками дюссельдорфской академии были Т. Гренцштейн (T. Grenzstein, 1863—1916) и О. Гофман (O. Hoffmann, 1851—1912), живописец и график, писавший правдивые сцены из жизни эстонской деревни и характерные крестьянские типы. В области оригинальной и репродукционной ксилографии, связанной с изданием первых газет, книг и учебников на эстонском языке, работал Э. М. Якобсон (E. M. Jakobson, 1847—1903).

А. Адамсон. «Последний вздох корабля». Мрамор. 1926 (авторское повторение по оригиналу 1899). Художественный музей Эстонской ССР. Таллин.

А. Вейценберг. «Линда». Мрамор. 1880. Художественный музей Эстонской ССР. Таллин.

Основоположником эстонской скульптуры 19 в.— начала 20 в. стал А. *Вейценберг*, создававший в духе позднего классицизма аллегорические композиции, а также произведения, связанные с эстонскими народными преданиями. Существенную часть наследия Вейценберга составляют портреты, в которых тонкая проработка форм нередко сочетается с точностью индивидуальной характеристики. Крупнейший скульптор рубежа веков А. *Адамсон*, виртуозно владевший техникой обработки мрамора и дерева, был мастером аллегорических композиций, в которых идеализированные женские фигуры не свободны от налёта салонной красивости. Адамсон также автор ряда реалистических произведений (работы, посвящённые рыбакам о-ва Пакри). Памятники, созданные Адамсоном, за редким исключением (памятник броненосцу «Русалка» в Таллине), перегружены деталями.

Новый этап в развитии эстонского искусства открывают последовательно реалистические живописные работы П. *Рауда* (впоследствии видного портретиста), а также посвящённые крестьянскому быту лаконичные рисунки его брата К. *Рауда*, относящиеся к последним годам 19 в.

В первые годы 20 в. разрозненные явления художественной жизни сливаются в единый процесс ускоренного развития национальной школы изобразительного искусства. Новое поколение мастеров работает преимущественно на родине, стремясь сделать своё искусство достоянием эстонского народа, связать его с народным эстетическим и этическим сознанием. Возникают учебные мастерские (А. *Лайкмаа* в Таллине, 1903, К. Рауда в Тарту, 1904), в 1907 создаётся первая организация художников (*Эстонское художественное общество*), зарождается выставочная деятельность (первая общеэстонская выставка в Тарту в 1906), начинается широкое собирание произведений народного искусства (в 1909 основан Эстонский народный музей в Тарту).

Демократические и освободительные тенденции в искусстве конца 19 — нач. 20 вв. ярко раскрываются в период революции 1905—07 в журнальной графике, создателями которой были и сложившиеся художники, и молодёжь, обучавшаяся гл. обр. в Петербурге.

П. Рауд. «Старик с острова Муху». 1898. Художественный музей Эстонской ССР. Таллин.

В последующее десятилетие (1907—17) художественная жизнь Э. отличается сложностью и противоречивостью. Типичным явлением этой эпохи была деятельность художников, связанных с ведущей литературно-художественной группировкой «Ноор Ээсти» («Noor Eesti» — «Молодая Эстония», 1905—15), основатели которой, восставая против национальной замкнутости эстонской культуры, призывали к освоению опыта европейского искусства. Молодые эстонские художники, в их числе исключённые за участие в студенческих волнениях ученики Центрального училища технического рисования барона Штиглица (ЦУТР; см. *РСФСР*), едут учиться в Париж, Германию, скандинавские страны. Знакомясь с рядом европейских живописных течений конца 19 — нач. 20 вв., они избирательно перенимали опыт западных мастеров; особенно сильным было влияние «стиля модерн» и таких художников, как Э. Мунк (см. *Норвегия*), А. Галлен-Каллела (см. *Финляндия*), Ф. Ходлер (см. *Швейцария*), а также немецких экспрессионистов; из русских художников — Н. К. Рёриха, И. Я. Билибина (оба — см. *РСФСР*). Существенную роль в формировании национальной школы первых десятилетий 20 в. играла фольклорная традиция; на неё опирался национальный романтизм, в котором интерпретация фольклора и народного искусства получила разнообразное стилистическое воплощение. А. Лайкмаа, один из ведущих мастеров этого периода, крупный общественный и художественный деятель, развивал в своих портретах и пейзажах реалистиче-

ские принципы, используя также импрессионистические приёмы. В творчестве Н. *Трийка* реалистическое начало (в портретах) сочетается с национально-романтическими тенденциями, тяготение к декоративности сменяется в годы 1-й мировой войны и Великой Октябрьской социалистической революции 1917 напряжённой, драматической экспрессией. К. Рауд, отдавший в работах начала века дань символизму, в дальнейшем обратился к сюжетам из народной поэзии, воплощённым в монументальном эпическом стиле. Национально-романтическое направление ярко проявляется также в стилизованных рисунках А. Ууритса (A. Uurits, 1888—1918) и родственных творчеству А. Галлен-Каллелы пастелях О. Каллиса (O. Kallis, 1892—1918). Крупнейшим живописцем 1910-х гг. становится К. *Мяги*, чьи пейзажи и портреты отмечены повышенной звучностью и выразительностью цвета. Начало развитию эстонской театральной живописи положила деятельность Р. *Нимана*.

Ведущим мастером скульптуры в этот период был Я. *Коорт*. Беспокойные патетические образы его раннего творчества, выдающие влияние О. Родена и Э. А. Бурделя (оба — см. *Франция*), позднее сменяются лаконичной, уравновешенной и гармоничной трактовкой натуры. В 1910-х гг. выступает ряд художников, чей творческий облик окончательно формируется в следующий период.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО БУРЖУАЗНОЙ ЭСТОНИИ (1919—40)

Великая Октябрьская социалистическая революция привела к установлению в Э. Советской власти в 1917. В недолгий период её существования при активном участии художников были проведены организационные мероприятия в области художественного образования, учёта и охраны памятников, национализированы частные коллекции и т. п. В творческой практике, однако, эти месяцы не оставили заметного следа.

Приход к власти при поддержке интервентов эстонской буржуазии создал новую ситуацию. На искусство воздействовали официальная идеология и контроль со стороны правительственного аппарата, вкусы буржуазного потребителя. Некоторые художники открыто солидаризировались с казённо-националистической идеологией, другие допускали компромиссы. Однако основная часть деятелей искусства стремилась сохранить творческую независимость, продолжая и углубляя демократические тенденции (новый подъём которых пришёлся на 1930-е гг.) либо замыкаясь в сфере специфически художественной проблематики.

Архитектура. В буржуазный период разрабатывались генеральные планы городов и посёлков, которые были осуществлены лишь в ограниченных масштабах. Возникали новые жилые массивы малоэтажной застройки в пригородах и многоэтажные доходные дома в центральных районах городов, которые представляли резкий контраст с трущобами рабочих окраин. В 1920-е гг. сохранялись традиции позднего «стиля модерн» и «стилизованной» неоклассики (банк в *Вильянди*, 1927, архитектор К.-Ф. *Бурман*) и др. В 1930-е гг. в архитектуре школ (Х. Йохансон, А. *Котли*), больниц и санаториев (работы архитекторов О. *Сийнмаа*, А. *Соанса*) преобладал функционализм. Во 2-й пол. 1930-х гг. наблюдается стремление к внешней представительности в общественных зданиях Э. *Куузика*, Э. Лохка (E. Lohk, 1901—63), А. *Маттеуса* и др. Новые типы сельских общественных и жилых зданий разрабатывали А. *Вольберг*, Э. *Нывa*, Э. *Вельбри*, которые также создавали образцы мебели в духе народного искусства.

Изобразительное искусство. В 1920—30-е гг. многие факторы художественной жизни способствовали укреплению национальной традиции: организация и расширение специальных учебных заведений (Высшая художественная школа «*Паллас*» в Тарту, Государственное художественно-промышленное училище в Таллине), возникновение художественных объединений, активизация выставочной деятельности, появление профессиональной художественной критики.

Искусство буржуазного периода проходит в своём развитии два этапа. В 1920-е гг., когда в Э. собираются художники, получившие подготовку в различных центрах Европы и в России, складывается пёстрая картина художественной жизни, причём новые группировки часто объединяли мастеров разных направлений. Значительное место в творчестве тех лет занимают проявления экспрессионизма, футуризма, кубизма и конструктивизма. В следующем десятилетии реалистическое направление становится преобладающим и искусство Э. в целом — стилистически более однородным. Крайние модернистские течения исчезают со сцены, возрастает роль демократически настроенной группы художников — воспитанников Высшей художественной школы «Паллас».

В живописи 1920-х гг. реалистическая традиция получает продолжение в портретах Н. *Трийка*, А. *Лайкмаа*, П. *Рауда*, пейзажах А. А. Егорова (1878—1954), Н. Кулля (N. Kull, 1894—1945) и др. Портреты, пейзажи и композиции А. *Янзена*, пейзажи Р. *Нимана* отличаются звучностью цвета и декоративной обобщённостью. Импрессионистическая традиция свободно интерпретируется в пейзажных и анималистических картинах П. Бурмана (P. Burman, 1888—1934), в пейзажах В. Ормиссона (V. Ormisson, 1892—1941), К. Сювало (K. Süvalo, 1883—1964). Интерес к тональному колориту раскрывается в пейзажах Ю. Ныммика (J. Nõmmik, 1902—75) и др. Чёткое выявление пластической формы свойственно ранним картинам И. *Греенберга*. Сильно обобщённая лепка объёмов и строго уравновешенная композиция отличают работы К.Веебера (K. Veeber, 1898—1929). Экспрессионистическая напряжённость цвета характерна для поздних портретов, пейзажей Эстонии и Италии К. *Мяги*; перекликаются с экспрессионизмом также драматически-напряжённые городские виды и сцены, а также портреты П. Арена (P. Aren, 1889—1970).

Футуризм оказал наибольшее влияние на раннее творчество А. *Ваббе*. Принципы кубизма и конструктивизма реализовались в произведениях участников «*Группы эстонских художников*» М. *Лаармана*, А. Акберга (A. Akberg, p. 1894), Э. Оле (E. Ole, p. 1898), Х. Ольви (H. Olvi, 1894—1972), Я. Вахтра (J. Vahtra, 1882—1947), Ф. Ранделя (F. Randel, 1901—77) и др., которые либо сводили предметный мир к его стереометрической первооснове, либо создавали абстрактные композиции.

В 1930-х гг. в творчестве целой группы демократически настроенных художников в центре внимания становится жизнь, труд, духовный облик, судьба простых тружеников — обитателей городских окраин, рыбаков, крестьян. Исполненные силы и духовного здоровья народные образы создаёт в своих темпераментных, построенных на крепком рисунке картинах А. *Йохани*. Более лиричны тонкие и одновременно сочные по колориту живописные работы К. *Лийманда*. В картинах Э. *Хаамера* сюжеты из жизни земледельцев и рыбаков получают обобщённо-философскую интерпретацию. В тональных по колориту картинах Н. Куммитса (N. Kummits, 1897—1944) представлены бедные и одинокие обитатели пригорода. К этой группе вскоре примыкают И. *Выерахансу*, Р. *Уутмаа*, А. Мийкмаа (A. Miikmaa, 1908—42). Тонко нюансированная живопись, связанная с импрессионистической традицией, получает дальнейшее развитие в творчестве *Адамсон-Эрика*, А. *Варди*; драматический психологизм отличает портреты и композиции зрелого И. Греенберга, исполненные в мягкой живописной манере.

Сходным образом развивалась и графика. Альбомы линогравюр и книжные иллюстрации, относящиеся к началу периода, отмечены воздействием экспрессионизма (А. Ваббе и др.). «Группа эстонских художников» принесла в станковую и книжную графику принципы конструктивизма (М. Лаарман, Я. Вахтра). С сер. 1920-х гг. выдвигается Э. *Вийральт*. Выдающийся рисовальщик, блестящий мастер эстампа, свободно владевший всеми основными графическими техниками, он создал множество полных драматизма листов — фантасмагорий, в которых звучали и ноты социальной критики. В 1930-е гг. его творчество становится более гармоничным, а в листах, созданных после 2-й мировой войны, вновь появляется трагическое начало.

В 1930-е гг. Х. *Мугасто*, А. *Лайго* испытали влияние советской ксилографии и уделяли существенное внимание бытовому жанру; в их творчестве сказывался общий для искусства Э. этого времени поворот к реализму. Эстамп глубокой печати получил дальнейшую разработку в лирических листах А. *Бах-Лийманд*, в работах С. Трей (S. Trei, p. 1905), А. Веебер (A. Veeber, p. 1901) и др. Усилиями этой группы мастеров были заложены основы культуры эстампа глубокой и высокой печати, в дальнейшем традиционной для эстонской графики.

Продолжением и классическим для эстонского искусства выражением национально-романтического направления стало позднее творчество К. Рауда, создавшего в 1930-х гг. цикл рисунков к эпосу «Калевипоэг», исполненных архаической мощи, лаконичных и экспрессивных, глубоко связанных с народным художественным сознанием; тот же стиль он развивал в монументальных пейзажных и жанровых рисунках 1939—40. Тонко проработанные пейзажные рисунки выполнял Г. *Рейндорф*, много работавший также в области прикладной графики. Среди карикатуристов наибольшей социальной остроты и выразительности достигли Гори (В. Агори, V. Agori, 1894—1944), О. Крустен (O. Krusten, 1888—1937).

В скульптуре ведущим мастером 1920-х — нач. 30-х гг. оставался Я. *Коорт*, автор ряда портретов эстонских крестьян, в собирательных образах которых воплощены черты национального характера, а также детских портретов, изображений обнажённой натуры, анималистических композиций, выполненных в различных материалах, отмеченных благородной простотой и ясностью форм. А. *Старкопф* в 1920-х гг. создаёт композиции экспрессионистического характера, в дальнейшем

Ф. Саннамеэс. Портрет А. Тасса. Пироксенит. 1927. Художественный музей Эстонской ССР. Таллин.

постепенно складывается свойственный этому мастеру лаконичный и декоративный стиль. Ведущим мастером портрета становится Ф. *Саннамеэс*. Заметное место в скульптуре этого периода занимает творчество В. Меллика (V. Mellik, 1887—1949), Э. Йыесаара (E. Jõesaar, p. 1905), Ю. Раудсеппа (J. Raudsepp, p. 1896), Х. Халлисте (H. Halliste, 1900—73), М. Сакса (M. Saks, 1902—62), А. Эллера (A. Eller, 1891—1971) и др.

Я. Коорт. «Эстонский старик». Гранит. 1923. Художественный музей Эстонской ССР. Таллин.

Декоративно-прикладное искусство буржуазного периода несло на себе печать эклектики. Стилизация в традициях Центрального училища технического рисования барона Штиглица (ЦУТР; см. *РСФСР*) в Петербурге сочеталась с прямым использованием народной орнаментики (особенно в ткачестве и вязаных изделиях). Мастерская Э. Таски (E. Taska, 1890—1942), а также деятельность Адамсон-Эрика в 1930-е гг. способствовали становлению эстонской школы художественной обработки кожи. Воздействие современной архитектуры привело к созданию более конструктивных, ритмически разнообразных решений. Новым формам керамики положили начало работы Я. Коорта и Валли Эллер (V. Eller, 1906—63), художественного стекла — М. *Роосма*. Изделия из металла создавал О. Таммерайд (O. Tammeraid, 1904—42), ювелирные — Эде Куррель (E. Kurrel, p. 1909).

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО СОВЕТСКОЙ ЭСТОНИИ

Восстановление в Э. Советской власти и принятие её в состав СССР (1940) положили начало новому этапу в истории эстонского искусства. Дальнейшее развитие национальной школы происходит в условиях социализма, в органической связи с процессами развития всей многонациональной советской художественной культуры.

Архитектура. С сер. 1940-х гг. начались восстановление и реконструкция разрушенных в годы Великой Отечественной войны городов и сёл, реставрация исторических ансамблей и выдающихся памятников архитектуры. Были утверждены генеральные планы городов, которые предусматривали реконструкцию центров, зонирование городских территорий, создание крупных жилых массивов. В 1946 на месте небольших сланцеперегонных заводов была создана новая отрасль промышленности — производство сланцевого газа и началась коренная реконструкция города Кохтла-Ярве (Kohtla-Järve), застроенного главным образом типовыми двухэтажными домами (архитекторы Е. Я. Витенберг, см. *РСФСР*, Т. Писарева и др.). В первые послевоенные годы в проектировании городов и крупных общественных зданий сказались композиционные принципы классицизма, стремление обильно украсить здания декором (бывший павильон Эстонской ССР на ВДНХ в Москве, 1954, архитекторы Х. *Арман*, П. *Тарвас*, А. *Вольберг*; кинотеатр «Сыпрус» в *Таллине*, 1955, архитекторы П. Тарвас, А. Вольберг). В массовом строительстве преобладала малоэтажная застройка; выделяются индивидуальные дома по проектам А. Вольберга, П. Тарваса, Э. *Вельбри*.

С сер. 50-х гг. в архитектуре Э. решительно преодолевались украшательские тенденции. В застройке городов и сельских посёлков утвердились современные принципы градостроительства, возникли крупные жилые комплексы с развитой сетью культурно-бытового обслуживания, в которых гибко сочетаются принципы свободной и регулярной планировки,— Анне в *Тарту*, Паала в *Вильянди* и др.

Составление генеральных планов развития городов, как правило, связано с решением ряда сложных проблем, и в первую очередь с сохранением ценной застройки их исторического центра. Так, по генеральному плану Таллина (1971, архитекторы Д. Брунс, D. Bruns, p. 1929, Л. Хальяк, L. Haljak, p. 1914, Э. Кильпс, E. Kilps, p. 1928, М. *Порт*, Х. Сепп, H. Sepp, p. 1923) вокруг Старого города проведены реконструктивные работы, создана зелёная зона, пространство которой связано с прилегающими площадями. В результате сложилась новая городская система, где выделено историческое ядро. Это ядро по генеральному плану будет развиваться в западном направлении, к бухте Копли. Узел городского центра сформировался между театром «Эстония» (1909—13, реконструирован в 1945—50) и бульваром Ленина.

М. Порт, В. Типпель, Т. Каллас, Л. Петтай и др. Жилой район Мустамяэ в Таллине. Застраивается с 1961.

Увеличение жилого фонда города происходит в основном путём строительства новых микрорайонов. В Таллине построены жилые районы Мустамяэ (застраивается с 1961, архитекторы М. Порт, В. Типпель, V. Tippel, р. 1907, Т. Каллас, Т. Kallas, р. 1932, Л. Петтай, L. Pettai, р. 1922, и др.) на юго-западе, Вяйке-Ыйсмяэ (застраивается с 1972, архитекторы М. Порт, М. Меэлак, М. Meelak, р. 1929, и др.) на западе и Ласнамяэ (застраивается с 1977, архитекторы М. Порт, М. Меэлак, И. Рауд, I. Raud, р. 1945, О. Жемчугов, р. 1945, В. *Херкель*) на южном берегу Таллинского залива.

Ансамбль Певческого поля с трибуной для хоров (1960, архитекторы А. *Котли*, Х. *Сепманн*, Х. Сепп, У. Тэльпус, U. Tolpus, 1928—64, инженер Э. Паалманн, Е. Pallmann, р. 1932, акустик Х. Орувее, Н. Oruvee, р. 1923) и расположенный рядом павильон цветов (1960, архитектор В. *Пормейстер*) в Таллине положили начало новаторским функциональным и конструктивным принципам проектирования общественных зданий (гостиница «Виру» в Таллине, 1972, архитекторы Х. Сепманн, М. Порт, В. *Тамм* и др.), разнообразию объёмно-пространственных композиций. Большим достижением эстонской советской архитектуры стали здания многоцелевого назначения, построенные для Олимпиады-80 в Таллине: Центр парусного спорта в районе Пирита, состоящий из яхтклуба, гостиницы и спортивного комплекса (1980, архитекторы Х. Сепманн, П. Янес, Р. Janes, р. 1936, Х. Лоовеер, Н. Looveer, р. 1941, и др., интерьеры — В. Тамм, В. Ази, V. Asi, р. 1927), Дворец культуры и спорта им. В. И. Ленина с трансформирующимся залом (1980, архитекторы Р. Карп, R. Karp, р. 1939, Р. Алтмяэ, R. Altmäe, р. 1949), 28-этажная гостиница «Олимпия» (1980, архитекторы Т. Каллас, Т. Kallas, р. 1932, Р. Керстен, R. Kersten, р. 1934, и др.).

Строгую простоту общественных и жилых интерьеров смягчает использование дерева в сочетании с различными по форме и цвету облицовочными материалами и декоративным применением каменной кладки в работах В. Тамма, В. *Томберга*, В. Ази, Л. Пяртельпоэг (L. Pärtelpoeg, р. 1927) и др.

В Э. большое внимание уделяется развитию архитектуры в сельской местности. В совхозе Саку (Saku, Харьюский р-н), на территории которого находится Научно-исследовательский институт земледелия и мелиорации, построен посёлок, жилая зона которого включает секционные, одноэтажные блокированные и односемейные жилые дома (1970-е гг., архитекторы Б. Миров, р. 1929, Х. Кылль, Н. Koll, р. 1941, и др.), зону научно-исследовательских институтов с Республиканской станцией защиты растений

Архитектура жилых домов сельской местности. 1. Х. Кинго. Четырёхквартирные жилые дома в посёлке Саку. 1970-е гг. 2. Б. Миров, М. Пеньям и др. Жилая и общественная зона в совхозе «Винни». 1970-е гг. 3. К. Ванаселья. Блокированный дом с квартирами на двух уровнях из силикальцитных блоков в посёлке Рапла. 1970-е гг.

(1973, архитектор В. Пормейстер). Компактная застройка сосредоточена вокруг центрального ядра с площадью, куда сходятся все главные улицы и на которой размещены торговые и административные здания.

Целостно застраиваются посёлок рыболовецкого колхоза им. С. М. Кирова (1970-е гг., архитектор А. Эйги, A. Eigi, p. 1938), промышленно-селитебный комплекс около Пярну с параллельным размещением производственной зоны (инженер А. Ринго, A. Ringo, p. 1938) и жилого комплекса с детским садом (архитектор Т. Рейн, T. Rein, p. 1940).

Уникальные здания, строящиеся в сельской местности, вписываются в окружающую природную среду, выделяются цветом и объёмным построением (правление колхоза «Линда», 1972, архитектор Т. Рейн; учебное здание совхоза-техникума в Янеде, Jäneda, Пайдеский р-н, 1974, архитектор В. Пормейстер). Административное здание опытной станции птицеводства в Куртне (Kurtna, Харьюский р-н; 1966, архитектор В. Пормейстер, интерьеры — В. Тамм, В. Ази) расположено на живописном берегу лесного озера и окружено деревьями и кустарниками. Строгие геометрические формы основного объёма, расчленённые полосами красного кирпича, белого бетона и тёмного стекла, связаны с парком широкими террасами и открытыми лестницами. Массовое строительство жилых и общественных зданий во многих сёлах ведётся по типовым проектам с применением сборных конструкций.

Изобразительное искусство. Новый период в истории эстонского изобразительного искусства связан с перестройкой идейно-эстетических основ и организационной структуры художественной жизни Советской Э. Становление социалистического реализма в живописи было связано с осмыслением опыта пережитой войны, с началом социалистических преобразований в жизни народа.

А. Йохани. «Восстание трудящихся 21 июня 1940 года в Тарту». 1941. Тартуский художественный музей.

В 1940 был создан оргкомитет Союза эстонских советских художников и Кооператив эстонских художников, реорганизованы высшие художественные учебные заведения, основан Тартуский художественный музей; появились первые произведения нового содержания («Восстание трудящихся 21 июня 1940 года в Тарту» А. *Йохани*, работы Э. *Китса*, Р. *Кальо* и др.). В годы Великой Отечественной войны в Ярославле (скульпторы — в Москве) в составе «Эстонских государственных художественных ансамблей» были собраны эвакуированные в советский тыл художники — П. Аавик (P. Aavik, p. 1905), *Адамсон-Эрик*, А. *Бах-Лийманд*, Я. *Ензен*, А. Каазик (A. Kaasik, p. 1908), Э. Коллом (E. Kollom, 1908—75), П. *Лухтейн*, Э. *Окас*, Э. *Роос*, Р. *Сагритс*, Ф. *Саннамеэс*, Э. *Эйнманн* и др. Они работали над произведениями патриотического содержания, участвовали во фронтовых бригадах. В 1943 в Ярославле был основан Союз эстонских советских художников (с 1957 — Союз художников Эстонской ССР). Центральным событием в истории ярославского коллектива была выставка, посвящённая 600-летию восстания против немецких завоевателей в Юрьеву ночь 1343; на ней были представлены произведения на современные и исторические темы. Значительные творческие силы Э. оставались на оккупированной немцами территории; не желая сотрудничать с оккупантами, художники работали преимущественно над проблематикой, занимавшей их в 1930-е гг.; в их некоторых работах [«Пейзаж в окрестностях Вильянди», «Вирве» (обе — сухая игла, 1943) Э. *Вийральта*, серия «Эстонская сланцевая промышленность» (гравюра на дереве, 1941—43, заканчивалась в тюрьме) А. *Лайго*, «Беженцы» (гравюра на дереве, 1942) Р. Кальо и др.] заключён глубокий патриотический подтекст.

В живописи первых послевоенных лет преобладали тематические композиции повествовательного характера, посвящённые сначала эпизодам минувшей войны, истории революционной и освободительной борьбы, а затем и современным темам. Это характерно для творчества А. Вийдалеппа (A. Viidalepp, p. 1921), В. Вяли (V. Väli, p. 1909), В. Карруса (V. Karrus, p. 1913), И. *Кимма*, В. Лойка (V. Loik, p. 1904), Э. Окаса, О. Раунама (O. Raunam, p. 1914), Р. Треуманна (R. Treumann, 1910—62) и др. В пейзажном жанре выделялись картины Р. *Сагритса*, Р. *Уттмаа*. В сложившемся ранее стиле продолжали работать А. *Янзен*, А. *Ваббе*, И. *Выерахансу* и др.

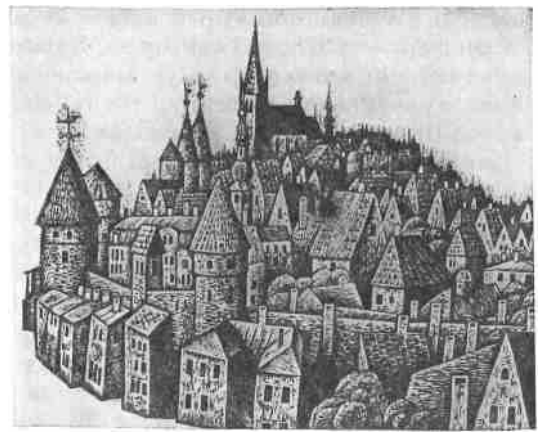
Со 2-й пол. 1950-х гг. живопись переживает период подъёма, создаются содержательно многоплановые и философски глубокие произведения, выразительные по цвету и пластическому ре-

шению. Раскрывается богатство индивидуальностей художников среднего поколения. Полностью развёртывается блестящее живописное дарование Э. *Китса*, который соединяет широту жанрового диапазона и многообразие содержательных задач — от глубокого психологизма и интимной лирики до больших исторических и гуманистических обобщений — со свободной и изысканной живописной манерой. Окончательно складывается монументальный и декоративный стиль Л. *Микко*, создающего в своих многофигурных композициях-панно обобщённые образы людей и природы современной Э. Одно из центральных мест в портретном жанре занимают построенные на тонком психологическом анализе работы Ольги Терри (O. Terri, p. 1916), живописно-колористическую традицию «Палласа» развивают в своих работах А. *Варди*, Л. Китс-Мяги (L. Kits-Mägi, p. 1916). Тонкий колоризм присущ работам Адамсон-Эрика; картины И. Сааля (J. Saal, 1911—64) исполнены напряжённого драматизма. На этот период приходится сложение новой, стремительно-темпераментной стилистики живописи Э. Окаса, отмеченной тематическим и жанровым разнообразием (собирательные образы людей труда, жанровые сцены, батальные картины, циклы картин, созданные по материалам зарубежных поездок, портреты, индустриальные и городские пейзажи и др.).

Для развития тематической картины в конце 1950-х — нач. 60-х гг. имели существенное значение произведения Л. *Мууги* и Э. *Аллсалу*; вслед за ними выступила целая группа художников, для которых этот жанр становится центральным. Тяготение к суровой выразительности заставляет их пересмотреть традицию «Палласа», построенную на тонких колористических гармониях и нюансированной проработке живописной поверхности, противопоставив ей поначалу обобщённый и контрастный живописный язык. В своих произведениях Н. *Кормашов* создал ряд мужественных и пластически экспрессивных образов рыбаков, строителей, земледельцев (а также портреты и пейзажи); в дальнейшем образы наиболее значительных его картин приобретают философский характер, причём особенно акцентирована мысль о социально-нравственной ответственности человека в современном мире. Экспрессия в сочетании с интеллектуализмом свойственна многоплановым по содержанию тематическим картинам Э. *Пылдрооса* 1960-х гг., позднее художник склоняется к более непосредственной эмоциональности и мягкой живописности. О. *Субби* в своих полнозвучных по цвету композициях, изображениях обнажённой натуры, пейзажах передаёт гармонию человека и окружающего его мира. К значительным мастерам этого поколения относится также Л. Кокамяги (L. Kokamägi, p. 1921), Р. Корстник (R. Korstnik, p. 1932), И. Малин (J. Malin, p. 1924), О. Маран (O. Maran, p. 1933), В. Охакас (V. Ohakas, p. 1925), Х. Рооде (H. Roode, 1924—74), Л. Сарапуу (L. Sarapuu, p. 1930) и др. Если в целом для 1960-х гг. характерна живописно-пластическая экспрессия, то на рубеже 1960—70-х гг. общая картина эстонской живописи меняется. Для большей части молодых художников объективное и в то же время обострённо личностное восприятие предметного мира выражается в наивно-непосредственных либо несущих сложное нравственное, социальное, эстетическое содержание художественных образах. Эти тенденции получают индивидуальную интерпретацию в творчестве Айли Винт (A. Vint, p. 1941), Тоомаса Винта (T. Vint, p. 1944), А. Кескküла (A. Keskküla, p. 1950), завоевавших уже широкое признание Малле Лейс (M. Leis, p. 1940), Р. Таммика (R. Tammik, p. 1947), А. Тольтса (A. Tolts, p. 1949). Драматические коллизии современного мира, проблемы человеческого бытия трактует в сложных по композиционному построению картинах Ю. Палм (J. Palm, p. 1937), в обобщающей форме ставит социальные и нравственные проблемы Ю. Аррак (J. Arrak, p. 1938). Декоративное начало акцентировано в композициях и портретах Н. Гули (N. Guli, p. 1936), картинах Кристины Каазик (K. Kaasik, p. 1943), лирико-философская созерцательность отличает работы П. Мудиста (P. Mudist, p. 1942); в ряд ведущих живописцев выдвигается Т. Пяэсуке (T. Pääsuke, p. 1941), а также У. Роосвальт (U. Roosvalt, p. 1941).

Монументально-декоративная живопись развита слабее станковой. Наиболее значительные работы в этой области создали Э. Китс, Э. Окас, Р. Сагритс, Валентина Лемберг-Богаткина (V. Lember-Bogatkina, p. 1921), Л. Микко, Э. Пылдроос, Н. Кормашов, Л. Израэль (L. Israel, p. 1923), в последние годы особенно активно работает Д. Гофман (D. Hoffmann, p. 1937).

Театрально-декорационное искусство 1940-х гг. шло по пути однозначного детализированного изображения места действия; наиболее значительные работы в этом духе были исполнены В. *Хаасом*, П. Линцбахом (P. Linzbach, 1902—73), В. Пейлем (V. Peil, p. 1907), театральные костюмы — Наталие Мей (N. Mei, 1900—75). В дальнейшем оформление спектаклей становится более многообразным и выразительным и решается в тесной связи с образной спецификой пьесы и спектакля; в качестве ведущих мастеров выдвинулись М.-Л. *Кюла-Пансо*, Э. Рентер (E. Renter, p. 1925), Л. *Рооза*, Г. Сандер (G. Sander, p. 1923), М. Сяре (M. Säre, p. 1929), А. Унт (A. Unt, p. 1941).



Х. Э э л ь м а. «Старый Таллин». Линогравюра. 1965.

Подъём в развитии графики начинается со 2-й пол. 1950-х гг., когда появляются обширные сюиты пейзажных рисунков Г. *Рейндорфа*, зрелые портретные рисунки Э. Эйнмана, лирические портретные эстампы А. *Бах-Лийманд*, обрезные гравюры на дереве М. *Лаармана*, жанровые композиции и иллюстрации и ранние ксилографии Р. Кальо, пейзажи О. Кангиласки (O. Kangilaski, 1911—75), Л. Энносаара (L. Ennosaar, p. 1920) и др. В конце 1950-х — 1-й пол. 1960-х гг. графика становится ведущим, наиболее инициативным видом искусства. Происходит подлинный расцвет тематической графической серии как доминирующей формы творчества многих графиков: Э. Окаса, О. *Соанса*, А. Кееренда (A. Keerend, p. 1920), А. *Кютта*. Восстанавливается и получает дальнейшее развитие культура работы в материале, повышаются содержательность и экспрессивная сила графического приёма, образный язык графики становится более сложным и ёмким. Облик графики этого периода во многом определяют эстампы В. *Толли*. Её технически совершенные, изысканные произведения пронизаны поэзией и тесно связаны с фольклором. Выделяются многогранное по содержанию и приёмам творчество П. *Уласа*, исполненное архаической силы, тесно связанное с национальной художественной традицией, Х. *Ээльма* с его яркой эмоциональностью и глубиной мысли, а также остросоциальные, публицистические работы Х. Ларетея (H. Laretei, p. 1933), лирические листы Эве Тихеметс (E. Tihemets, p. 1932), гравюры Х. Аррака (H. Arrak, p. 1930), К. Пыллу (K. Põllu, p. 1943), Ы. Ээльма (Õ. Eelma, p. 1934) и др. Во 2-й пол. 1960-х гг. выступает ещё одно поколение, заметно изменившее характер графики, обогатившее её тематику, проблематику и технический диапазон. К нему принадлежат В. Винн (V. Vinn, p. 1939), Маре Винт (M. Vint, p. 1942), Тынис Винт (Tõnis Vint, p. 1942), Сильви Лийва (S. Liiva, p. 1941), М. Мутсу (M. Mutsu, 1941—1979), У. Плоомипуу (U. Ploomipuu, p. 1942), К. Пуустак (K. Puustak, p. 1945) и др.

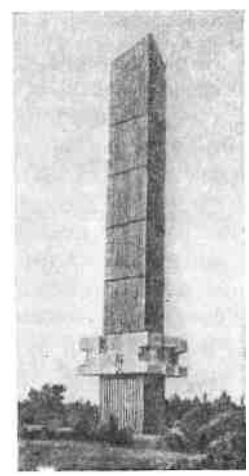
Наиболее значительные акварелисты — Л. Мей (L. Mei, 1896—1965), К. Бурман младший (K. Burman, p. 1914), А. Пилар (A. Pilar, p. 1912), Э. Лехис (E. Lehis, p. 1912), В. Лембер-Богаткина, в последние годы — М. Лейс.

Большинство художников параллельно со станковой графикой работают также в области книжной графики. Крупные циклы иллюстраций создали Г. Рейндорф, М. Лаарман, Э. Окас, Р. Кальо, А. Хойдре (A. Hoidre, p.1916), В. Толли, Х. Ээльма и др. Искусству шрифта и оформлению книги посвятили своё творчество П. *Лухтейн*, В. Тоотс (V. Toots, p. 1916), Х. Керсна (H. Kersna, p. 1922), С. Лийберг (S. Liiberg, p. 1933) и др.

Карикатура интенсивно развивалась в первые годы после войны и затем с 1957, когда снова начал издаваться сатирический журнал «Пиккер»; ведущие мастера старшего поколения — Я. *Енгзен*, Р. Тийтус (R. Tiitus, p. 1906), более молодого — Х. Валк (H. Valk, p. 1936), Э. Вальтер (E. Valter, p. 1929), Х. Хийбус (H. Hiibus, p. 1929) и др.

В годы Великой Отечественной войны эстонские скульпторы Ф. *Саннамеэс*, Э. *Роос*, А. Каазик (A. Kaasik, p. 1908), Г. Поммер (G. Pommer, 1908—1972) создавали многофигурные группы на темы борьбы эстонского народа против иноземных захватчиков, работали над портретами государственных и военных деятелей.

В послевоенные годы развивается монументальная скульптура, создаются памятники героям и жертвам войны. Важной вехой стал строгий памятник освободителям Таллина (1947, скульптор Э. Роос, архитектор А. Алас, A. Alas, p. 1911). В 1960—70-х гг. сооружаются крупные архитектурно-скульптурные комплексы и монументы, среди которых выделяются лаконичный монумент в Техумарди на острове Сааремаа на месте битвы с фашистами [1967, скульпторы М. *Варик*, Р. Кульд (R. Kuld, p. 1936), архитектор А. *Мурдмаа*)], «Памятник вооружённого восстания эстонского пролетариата 1 декабря 1924 года» в Таллине (1975, скульптор М. Варик, архитектор



Архитектор А. М у р д м а а, скульпторы М. В а р и к, Р. К у л ь д. «Памятник освободителям» в Техумарди (остров Сааремаа). Бетон, доломит. 1967.

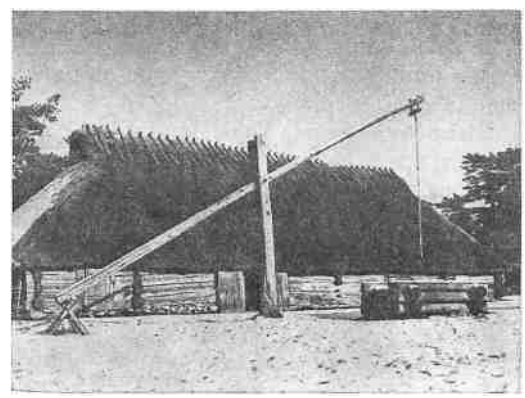
А. Мурдмаа), мемориальный ансамбль «Борцам за Советскую власть» в Маарьямяги в Таллине (1-я очередь — 1975, скульптор М. Варик, живописец Ю. Пальм, архитектор А. Мурдмаа). Многочисленные памятники были установлены партийным и государственным деятелям, а также деятелям культуры. Памятники В. И. Ленину в Нарве [1957, скульптор О. Мянни (O. Männi, 1925—80), архитектор И. Борк (J. Bork, p. 1927)], М. И. Калинину в Таллине (1951, скульптор А. Каазик, архитектор А. Алас) были решены в традиционном духе. Более сложны по композиции памятники А. Якобсону в Пярну [1973, скульптор Я. *Соанс*, архитектор У. Иваск (U. Ivask, p. 1932)] и художнику И. Кёлеру в Вильянди [1976, скульптор Э. Вийэс (E. Viies, p. 1931), архитектор Р. Лууп (R. Luup, p. 1943)].

В станковой скульптуре создавали многофигурные группы Г. Маркелов (G. Markelov, p. 1929), К. Рейтель (K. Reitel, p. 1921), О. Мянни, Я. Соанс, М. Варик, Р. Кульд; портреты и гротескного характера композиции — Ю. Ыун (Ü. Õun, p. 1940), полные внутренней гармонии фигуры высекал из гранита А. Старкопф, мемориальные скульптуры — Ю. Раудсепп (J. Raudsepp, p. 1896). В скульптуре послевоенных лет важное место занимает портрет. Из мастеров старшего поколения яркие по характеристике (иногда с жанровым уклоном) портреты выполняли Ф. Саннамеэс, А. Вомм (A. Vomm, 1906—76), Э. Роос, Р. Тимотеус (R. Timotheus, p. 1895), М. Сакс (M. Saks, 1902—62). Гармония и цельность отличает мраморные бюсты И. Хирва (J. Hirv, 1900—53). Глубина психологического постижения свойственна портретам А. Эскеля (A. Eskel, 1922—75), Юты Эскель (J. Eskel, p. 1927), Э. Ребане (E. Rebane, p. 1913), А. Римма (A. Rimm, p. 1930), Я. *Вареса*, Э. Кирса (E. Kirs, p. 1920). Повышенная острота раскрытия сущности модели отличает работы А. Куулбуш (A. Kuulbusch, p. 1942), Маре Микоф (M. Mikof, p. 1941), Ю. Ыуна.

Декоративно-прикладное искусство к 1950-м гг. начинает отходить от прямолинейного использования народного орнамента и классицизирующих композиций из стилизованных природных форм, обретает широту творческого диапазона — от художественного конструирования вещей массового производства до уникальных произведений декоративного характера. Высоко развиты в Э. такие виды декоративно-прикладного искусства, как художественный текстиль, в том числе тематические и декоративные настенные ковры М. *Адамсон*, Л. *Эрм*, Эллен Ханзен (E. Hansen, p. 1910), Эльги Реэметс (E. Reemets, p. 1910), Малл Томберг (M. Tomberg, p. 1927) и др., художественный металл — ювелирные украшения и крупные изделия, в частности настенные пластины, С. *Раунам*, Эрне Уусталу (E. Uustalu, p. 1936), Э. Йоханнеса (E. Johannes, p. 1936), Марие Ряэк (M. Rääk, p. 1907), Э. *Куррель*, Х. *Раадик*, Лилиан Линнакс (L. Linnaks, p. 1929) и др., керамика — сервизы, сосуды, мелкая пластика, декоративные формы — Х. *Кумы*, Э. *Пийпуу*, Айно Аламаа (A. Alamaa, p. 1908), Тийу Ласс (T. Lass, p. 1934), Малл Валк (M. Valk, 1935—76), Лууле Кормашовой (p. 1935), С. *Сымер*, художественное стекло — М. Роосми, Сильвии Раудвеэ (S. Raudvee, p. 1927), художественные изделия из кожи разнообразного назначения — Адамсон-Эрика, А. *Рейндорф*, Эсты Восс (E. Voss, p. 1935), Э. Валк-Фалка (E. Valk-Falk, p. 1932), Айно Лехис (A. Lehis, p. 1928). Развитию дизайна способствовала деятельность В. Томберга, М. Ыунапуу (M. Õunapuu, p. 1945). Высокого уровня достигло искусство оформления выставок: М. Суммататавет (M. Summatavet, p. 1938), Т. Ганс (T. Gans, p. 1941).

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

Архитектура. Для Э. характерно преобладание кучевых деревень, а со 2-й пол. 19 в. также, в особенности на юге, разбросанных, с одиночными хуторами. Постройки хутора располагались вокруг двора, в глубине которого находилась жилая рига, напротив неё амбары, по сторонам хлев и баня. Все они обычно прямоугольные срубные постройки (реже из валунов и известняка). Планировка жилой риги трёхчастная, в центре — отапливаемая жилая комната (rehetuba) с печью-каменкой (ahi), по сторонам — камора и гумно (rehealune). Удлинённый прямоугольный объём риги венчала огромная четырёхскатная крыша, крытая соломой или тростником. На островах сохранились небольшие жилые дома рыбаков и живописные группы так называемых козловых ветряных мельниц.



Жилая рига. 2-я половина 18 в.

В народном **декоративно-прикладном искусстве** важное место занимали ткачество, вышивка и вязание. Красочные народные костюмы разных церковных приходов разделяются по орнаментации юбок, покрою рубах и кокошников на четыре основные зоны — южную, северную, западную и островную. Полосатые юбки, вышитые рубахи, богато орнаментированные головные уборы вместе с вязаными варежками, чулками, нагрудными серебряными брошами (sõlg) и цепями образовали целостный ансамбль, наиболее нарядный в юго-восточной Э. (setu) и на островах. Среди тканых изделий встречаются разнообразные типы строчных по композиции ковров и покрывал с геометрическим и растительным орнаментом, в покрывалах заметно влияние профессионального искусства. Среди простых, конструктивных деревянных изделий с геометрическим орнаментом (нанесённым с помощью резьбы, выжигания) выделяются сундуки, прялки, домашняя утварь (богато орнаментированные пивные кружки, короба, ложки и т. д.). В нач. 20 в. крестьянское ремесло вытесняется городскими изделиями, народные промыслы (платки Хаапсалу, деревянная посуда Авинурме) имеют незначительный удельный вес. Для сбора и сохранения народного искусства имело важнейшее значение основание в 1909 Эстонского народного музея (с 1940 — Государственный этнографический музей ЭССР) в Тарту. Традиции народного искусства развивает объединение народных мастеров «Уку».

Лит.: Общие работы.—История искусства народов СССР, т. 1—4, 7, 8, М., 1971—77; Neumann W., Grundriss einer Geschichte der bildenden Künste und des Kunstgewerbes in Liv-, Est- und Kurland, Reval, 1887; его же, Lexikon baltischer Künstler, Riga, 1908; Vaga A., Eesti kunsti ajalugu, 1 osa, keskaeg, Tartu, 1932; Vaga V., Eesti kunst. Kunstide ajalugu Eestis keskajast meie päevini, Tartu—Tallinn, 1940—41; Eesti kunsti ajalugu. Kahes köites, t. 1 (ч. 1—2)—2, Tallinn, 1970—77; Nõukogude Eesti, entsüklopeediline teatmeteos, Tallinn, 1975

Архитектура. — Вага В., Проблема пространственной формы в средневековой архитектуре Латвии и Эстонии, Тарту, 1960; Волков Л., Круусимяги Ю. Х., Архитектура Советской Эстонии, М., 1972; Раам В., Архитектурные памятники Эстонии [XIII—XIX вв.], Л., 1974; Вага В., Памятники архитектуры Эстонии, Л., 1980; Tuulse A., Die Burgen in Estland und Lettland, Tartu, 1942; 20 aastat ehitamist Eestis. 1918—1938, Tallinn, 1939; Eesti arhitektuuri ajalugu, Tallinn, 1965; Aluve K., Maakõrtsid ja hobupostijaamad Eestis, Tallinn, 1976.

Изобразительное искусство.—[Бернштейн Б. М., Генс Л. Ю.], Изобразительное искусство Эстонской ССР. [Альбом], М., 1957; Соломыкова И., Эстонская демократическая графика периода революции 1905—1907 годов (в сатирических журналах), Таллин, 1955; Бернштейн Б., Эстонская графика, М., 1970; [Соломыкова И.], Искусство Эстонской ССР. [Альбом], Л., 1972; Karling S., Holzschnitzerei und Tischlerkunst der Renaissance und des Barocks in Estland. ÕES'i toimetised, 34, Dorpat, 1943; Tassa A., Puulõikekunstist, Materjale ja allikaid eesti puulõikest XIX sajandil, Tallinn, 1948; Karling S., Medeltida träskulptur i Estland, Göteborg, 1946; Eesti NSV kunstnikud Suures Isamaasõjas. 1941—1945, Tallinn, 1963; Eesti graafika, Tallinn, 1963; Eesti skulptuur. [Album], Tallinn, 1967; Eesti raamatugraafika. [Album], Tallinn, 1968; Matt F., Eesti teatri lavapilt, Tallinn, 1969; Vaga V., Kunst Tartus XIX sajandil, Tallinn, 1971; Toots V., Eesti kirjakunst. 1940—1970, Tallinn, 1973; Enst B., Edasi. Eesti progressiivse kunsti ajaloost, Tallinn, 1972; Loodus R., Nõukogude Eesti raamatugraafika, Tallinn, 1976; Vaga V., Kunst Tallinnas XIX sajandil, Tallinn, 1976.

Декоративно-прикладное искусство.— Кума Х., Прикладное искусство Советской Эстонии и его мастера, Л.—М., 1962; Прикладное искусство Советской Эстонии. [Каталог], Таллин, 1970; Roosma M., Hüti klaasikoda Hiiumaal. Jooni klaasimanufaktuuri tegevusest Eestis 17. sajandil, Tallinn, 1966; Vende E., Väärismetalltööd Eestis 15.—19. sajandini, Tallinn, 1967; Kirme K., Eesti nahkehistöö, Tallinn, 1973.

Народное искусство.—Тихазе К. И., Народное зодчество Эстонии, Л., 1964; Manninen I., Eesti rahvariiete ajalugu, Tartu, 1927; его же, Die Sachkultur Estlands, Bd 1—2, Tartu, 1931—33; Kurrik H., Eesti rahvarõivad, Tartu, 1938; Ränk G., Saaremaa taluehitised, Tartu, 1939; Eesti rahvarõivad XIX sajandist ja XX sajandi algult, Tallinn, 1957; Habicht T., Rehielamu Kagu-Eestis 19. sajandi teisel poolel, Tartu, 1961; Viires A., Eesti rahvapärane puutööndus, Tallinn, 1960; Üprus H., Eesti rahvakunst kunstiajaloo aspektist, в сб.: Etnograafiamuuseumi aastaraamat, 24, Tallinn, 1969; Linnus H., Tikand eesti rahvakunstis, t. 1—2, Tallinn, 1955—73; Abriss der estnischen Volkskunde, Tallinn, 1964; Habicht T., Eesti saun, Tallinn, 1972; Tihase K., Eesti talurahvaarhitektuur, Tallinn, 1974; Viires A., Puud ja inimesed. Puude osast eesti rahvakultuuris, Tallinn, 1975; Kuma H., Eesti rahvavaibad, Tallinn, 1976.

Издания, вышедшие в Эст. ССР, имеют, как правило, развёрнутое резюме на рус. языке.

ГОРОДА. АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

ВИЛЬЯНДИ (Viljandi; Феллин, Fellin) — г., возник из древнего городища на берегу одноим. озера. Как г. впервые упомянут в 1211. С 1283 входил в Ганзейский союз. В 1710 присоединён к России. Ср.-век. планировка определяется развитой сетью улиц, прилегающих к форбургам замка. По генплану 1929 (А. *Соанс*) построены пригороды-сады (Ууевески, Паала и др.). Генплан 1975 (М. *Порт*, М. Меэлак, Ю. Стёэр) предусматривает деление В. по микрорайонам и дальнейшее расширение его границ в сев. и сев.-зап. направлении с учётом окружающей природы. **Замок** (в развалинах; кирп., на месте кам. крепости, заложенной в 1224; в конце 13 в. перестроена в «конвентский дом», разрушен в 17—18 вв.; сохранились часть зап. стены и фундаменты крепости, фрагменты скульпт. декора), обществ. и жилые дома в стиле классицизма (на пл. Я. Томпа, на ул. В. Кингисеп-

па), банк (ныне исполком; 1927, К.-Ф. *Бурман*, перестроен), пожарное депо (1976, Т. Рейн). Пам.: И. Кёлеру (бр., гранит, 1976, скульптор Э. Вийэс, арх. Р. Лууп), Я. Сихверу (1979, скульптор А. Каазик, арх. Р. Лууп).

Краеведч. м., осн. в 1878: археологич. и этнографич. колл.

Лит.: Йоост Р., Моора Х., Роозимаа У., Вильянди. Природа, история, достопримечательности, Вильянди, 1963.

КИ́НГИСЕПП (Kingissepa; нем. Аренсбург, Arensburg, до 1952—Курессааре, Kuressaare)— г. на юге о. Сааремаа. Возник вместе с крепостью Сааре-Ляянемааского епископства во 2-й пол. 13 в. Как поселение впервые упомянут в 1424, права г. получил в 1563. В 1560—1645 принадлежал Дании, с 1645— Швеции, в 1721 присоединён к России. Центр К. сохранил ср.-век. планировку — узкие ул., застроенные малоэтажными домами. С 19 в. развивался как курорт. **Замок** [доломит; заложен в 1260; первоначально кастелл, со 2-й пол. 14 в.— «конвентский дом» с 2 угловыми башнями; на гл. фасаде башни «Стурвольт» и «Длинный Герман»; готич. интерьеры, наружная оборонит. стена и башни (15 в., сохранились частично), линия бастионов (ок. 1600, реконстр. во 2-й пол. 17 в., П. фон Эссен, Э. Дальберг, и в конце 18 в.), реставрирован в 1904—1912 и с 1970]. «Важня» (1663), ратуша (1670, расширена в 1786—87), ц. Николая (1790, классицизм), гостиный двор (1820-е гг.), ц. Лаврентия (1836), 2 часовни (обе— 1848), больница (1939, Э. *Куузик*). В сов. время строятся жилые и обществ. дома. Пам.: восстания 1919 г. (доломит, 1963, скульптор Э. Танилоо, арх. Ю. Сирп), жертвам фашизма (доломит, 1965, скульпторы Р. Кульд, М. *Варик*, арх. А. *Мурдмаа*).

Краеведч. м. (размещён в замке), осн. в 1866: археологич. и этнографич. колл.

Лит.: Aluve K., Kuressaare linnus, Tallinn, 1980.

НА́РВА (Narva)— г., возник на берегу одноим. реки. Впервые упоминается в 1171 в Новгородской летописи. Права г. получил в нач. 14 в.; в 1220—1346 принадлежал Дании, в 1347—1558 во владении Ливонского ордена, в 1558 взят рус., в 1581 швед. войсками. В 1704 вошёл в состав России. Во 2-й пол. 17 в. Н. была превращена в целостный барочный ансамбль (арх. Г. Тёйфель, И. Г. Херольд и др.) с регул. планировкой. Сильно разрушена в годы Великой Отечеств. войны. В годы послевоен. пятилеток реконструирована и благоустроена. **Замок** [на месте дер., построенного в нач. 13 в.; впервые упомянут в 1256, вначале кастелл, во 2-й пол. 14 — нач. 16 вв. перестроен в «конвентский дом»; башня «Длинный Герман» (13—16 вв., с 1970-х гг. реконструируется как городской м.)]. Городские стены с башнями (с конца 14 в.) и бастионами (реконстр. в 1681, Э. Дальберг), **ратуша** (ныне Дворец пионеров им. В. Кингисеппа; 1668—71, Г. Тейфель, скульпт. декор портала — Н. Миллих). Георгиевская фабрика (1899) и пос. (2-я пол. 19 — нач. 20 вв., оба —П. Алиш) Кренгольмской мануфактуры, больница (1913, А. Владовский). В сов. время ведётся стр-во жилых домов (в т. ч. на ул. Пушкина, Ракверской, Анвельди, Таллинском шоссе) и обществ. зданий (Дворец культуры им. 50-летия Великого Октября, 1967, Дворец культуры энергетиков, 1974,— оба по типовым проектам). Пам.: В. И. Ленину (бр., гранит, 1957, скульптор О. Мянни, арх. И. Борк), участникам забастовки 1872 г. в Кренгольме (1972, скульптор К. Рейтель, арх. Б. Калакин).

Нарва. Ратуша (ныне Дворец пионеров им. В. Кингисеппа). Архитектор Г. Тёйфель. 1668—71.

Гор. м., осн. в 1726: декор.-прикл. иск-во, археологич. и этнографич. колл.

Лит.: Кривошеев Е., Михайлов К., Нарва. Путеводитель, 2 изд., Таллин, 1968; Karling S., Narva, Eine baugeschichtliche Untersuchung, Stockh., 1936.

ПЯ́РНУ (Pärnu; нем. Пернау, Pernau, рус. Пернов)— г., возник в устье одноим. реки при впадении её в Рижский залив. На правом берегу реки с С.-З. располагалась резиденция Сааре-Ляянемааского епископа (осн. в 1240-е гг.) и собор (разрушен в 1263), срыты в 1599; на левом берегу — ныне существующий «Старый г.» (возник под назв. Новый Пярну в нач. 14 в.), входивший в Ганзейский союз. В 15—нач. 18 вв. в попеременной зависимости от Ливонского ордена, Польши и Швеции. В 1617—1710 во владении шведов, в 1710 вошёл в состав России. **Замок** [не сохранился; впервые упомянут в 1265, реконстр. в «конвентский дом», очевидно, в нач. 14 в.; предзамковое укрепление — двойной регул. форбург и гор. стена с башнями (14—16 вв.) составляли единую систему укреплений (сохранились фрагменты и «Красная башня»), усиленных бастионами (строились с 1670 под руководством Э. Дальберга и П. фон Эссена)]. В 17 в. П. был расширен, создана регул. сеть улиц, на месте вхождения в город гл. дорог в поясе бастионов возведены ворота (сохранились Таллинские ворота, конец 17 в.). Генплан П. (1974, Х. Сепп) предусматривает дальнейшее развитие курортной зоны, в сев. части П. планируется пром. район. Ц. Николая (3-нефная базилика с башней 13—16 вв., снесены в 1954), жилые дома 17 в. в стиле барокко (ул. Калеви, № 21, ул. И. Барбаруса, № 8, ул. В. Кингисеппа, № 14), ц. Елизаветы (1744—50, И. Х. Гютербок, кивер башни — И. Х. Вюльберн), ц. Екатерины (1764—68, П. Егоров, иконостас его же), 3 часовни на кладбище Алеви, ратуша (конец 18 в.), школа (ныне им. Л. Койдулы; 1902, А. Рейнберг), вилла Амменде (ныне поликлиника; 1905, Ф. Мирип, И. Герасимов), санаторий «Эстония» (1937, О. *Сийнмаа*, А. *Соанс*), пляжное кафе (О. Сийнмаа). Театр (1967, И. Лаази), санаторий «Тервис» (1969, К. Ванаселья и др.), адм. здание (1974, М. Пеньям). В сев. пригороде — комплекс межколхозной строит. конторы — адм. здание (1973, инж. А. Ринго, арх. Ю. Яама), жилой комплекс (1970-е гг., Т. Рейн), производств. здание (1973, инж. А. Ринго). Пам.: Л. Койдуле (бр., гранит, 1929, А. *Адамсон*), А. Якобсону (гранит, 1973, скульптор Я. *Соанс*, арх. У. Иваск).

Краеведч. м., осн. в 1896: археологич. колл., нар. и декор.-прикл. иск-во.

Лит.: Гродинский Ф. М., Пярну. Путеводитель, 4 изд., Таллин, 1974; Parek E., Pärnu sajandeis. Ehituskunstiline ülevaade, Tallinn, 1971.

РА́КВЕРЕ (Rakvere) — г., возник у вост. основания древнего городища в 13 в. Получил права г. в 1302, в 1347—1558 принадлежал Ливонскому ордену. В 1710 присоединён к России. **Замок** [впервые упомянут в 1252, разрушен в 1605; первоначально кастелл, во 2-й пол. 14 в. перестроен в «конвентский дом»; на зап. стороне — 4-гранная оборонит. башня (13 в.), на юж. стене — 2 башни, с В.— полукруглая выступающая башня (нач. 16 в.); вокруг замкового холма — обводная стена (конец 16 в., снесена)]. Ц. Троицы [первоначально Михкли; с 1427, мастер Андреас из Таллина; первоначально базилика с башней и хором, после перестройки в 1684—91— 3-нефная зальная; в интерьере — люстры и под-

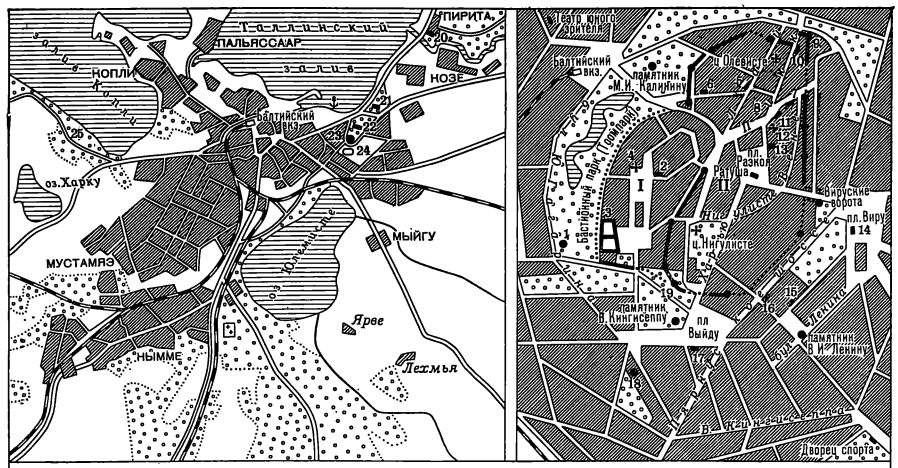
свечники 16—18 вв., кафедра в стиле барокко (1690, Х. Аккерман, фигуры — Э. Тиле); алтарь (1730, И. В. Рабе)], здание суда (ныне Краеведч. м.; 1783—90), школа (1938, А. *Котли*). Пам.: Фр.-Р. Крейцвальду (бр., гранит, 1937, А. Эллер), Я. Кундеру (бр., гранит, 1938, Р. Хаавамяги).

Краеведч. м., осн. в 1927: археологич. и этнографич. колл.

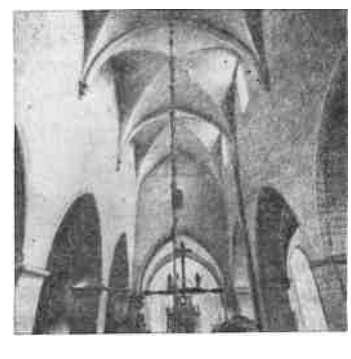
ТА́ЛЛИН (Tallinn; Ревель, Reval, Revel) — г., столица Эст. ССР. Расположен на юж. берегу Финского залива. Впервые упомянут в 1154. Возник в конце 10 в., в 12 в. превратился в поселение гор. типа. В 1219 был захвачен датчанами, закрепившими деление г. на 2 части: на холме — Вышгород (Тоомпеа; пл. 7 *га*), на Ю.-В. от него — «Нижний г.» (28 *га*). С 1561 Т. принадлежал шведам, к-рые построили вокруг него ряд бастионов, равелин и новый ров. «Нижний г.» — ядро совр. Т., с радиальной сетью улиц. В центре — Ратушная пл. и примыкающий к ней т. н. Ст. рынок. Осн. улицы — бывшие тракты и пути в гавань. В ср.-век. жилой застройке преобладал тип 2—3-этажного купеческого жилого дома с островерхим щипцом на фасаде, резным порталом, высоко располож. люком для товаров, окном над ним и большой жилой комнатой в 2 этажа. В конце 18 в. построен ряд зданий в стиле классицизма. В 1857—68 были снесены укрепления вокруг «Нижнего г.» и на их месте образовано кольцо бульваров, возникла жилая застройка на б. терр. бастионов вокруг т. н. Нового рынка (1896), фабрично-заводские окраины. По генплану 1921 (Э. Хаберман, на основе проекта 1913, Э. Сааринен, см. *Финляндия*) в застройке были выделены отд. части города с собств. центрами, возникли жилые пригороды с малоэтажной застройкой. В сов. время Т. застраивался по генплану 1945—50 (Х. Арман, О. Кеппе, А. *Соанс*), сохранявшему радиально-кольцевую структуру, затем по генплану 1971 (Д. Брунс, Л. Хальяк, Э. Кильпс, М. *Порт*, Х. Сепп), предусматривающему зонирование и освоение новых терр.

Таллин. Башня крепостной стены Вышгородского замка «Длинный Герман». 1371.

На Вышгороде — **Вышгородский замок** [вначале кастелл; начат в 1227, в 3-й четверти 14 в. реконстр. в «конвентский дом»; сохранились зап. и сев. части креп. стены с башнями «Длинный Герман» (1371) и «Ландскроне» (ок. 1500)], б. дворец губернатора (ныне здание Совета Министров Эст. ССР; 1767—73, И. Шульц), здание парламента (ныне Верховный Совет Эст. ССР; 1920—22, Э. Хаберман, Х. Иохансон), **Домская ц.** [2-я четверть 13—15 вв.; притвор и капеллы — конец 15—17 вв., готика; башня — 1779 (кивер, 1787—89), К. Л. Гейст, барокко; в интерьере надгробия 16—19 вв. (в т. ч. работы А. *Пассера*), резной дер. алтарь (1694—96, по эскизу Н. Тессина Младшего, см. *Швеция*) и висячая кафедра (1686, оба—скульптор Х. Аккерман)], ансамбль зданий бывшего рус. губернского суда (1784—92, И. Моор, классицизм). В «Нижнем г.» — фрагменты креп. стен 13—16 вв., 27 башен, в т. ч. «Пакс Маргарете» («Толстая Маргарита»; закончена в 1529, мастер Г. Конингк) и «Кик-ин-де-Кёк» («Смотри в кухню»; 15—17 вв.), фрагменты земляных укреплений 17 и 18 вв., сеть узких ср.-век. улочек и многочисленные здания 14—17 вв., ансамбль площадь Раэкоя (Ратушной) с **ратушей** [1402—04; в интерьере 2 зала — 2-нефный и 1-нефный, с крестовыми сводами на подпружных арках; в зале магистрата — резные деревянные скамьи 14—15 вв.; на фасаде — аркада, с В. — 8-гранная щипцовая башня, увенчанная кивером (1627—28, Г. Графф) с флюгером «Старый То-



Таллин. Домская церковь. 13—15 вв. Интерьер.



мас» (1530)] и аптекой (15—17 вв.), **Большая гильдия** (позднеготический 2-нефный зал, ныне Исторический музей АН Эстонской ССР; 1407—10), гильдия Олевисте (Олайская; 1422, 2-нефный зал со звездчатыми сводами), Новая богадельня (1526—32; 2-нефный зал с позднеготическими конструкциями). **Ц. Пюхавайму** [св. Духа; сер. 13—14 вв., 2-нефная зальная с 8-гранной башней над щипцом (завершение — начало 1630-х гг., Г. Графф); в интерьере — створчатый алтарь с дер. резной скульптурой и живописью — 1483, Б. Нотке], **ц. Олевисте** [впервые упомянута в 1267, первоначально отстроена в 1-й четверти 14 в. (своды — 1330), 3-нефный зальный хор (ок. 1425), продольная часть — базилика (с 1436), высота центр. нефа 31 *м*, с юга — часовня Марии (1513—23, Б. Вольт, Г. Конингк)], **ц. Нигулисте** [завершена в конце 13 в. как 3-нефная зальная церковь, в 15 в. реконстр. в 3-нефную базилику с многогранной апсидой и зап. башней; разрушена в 1944, восстанавливается; с С.— часовни св. Георгия (15 в., фасад — 1674—78, Х. Гербер, В. Нак), Б. фон Розена (1651), Г. А. Клодта (1673, В. Нак) и часовня с гробницей П. А. фон Хольштейн-Бека (1773), с Ю.— часовня св. Антония (или Маттеуса, 1486—1492, А. Кам), кивер башни (1682—95, Г. Винклер из Риги; в интерьере — алтарь с расписными створками и резной дер. скульптурой, 1481, мастер И. Стенрат, живопись створок — Х. Роде)], доминиканский мон. св. Екатерины [осн. в 1246; в юж. части — развалины церкви (дл. 67 *м*; перестроена в 3-нефную зальную церковь в 14 в. и в нач. 15 в.; сгорела в 1531), ц. Петра и Павла (1842), в сохранившихся помещениях размещён филиал гор. музея], цистерцианский мон. Михкли [св. Михаила; осн. в 1249; сохранились 2-нефные залы вост. флигеля (нач. 14 в.), 2-нефная церковь с 6-гранной башней (конец 14 в., перестраивалась в 18—19 вв., с 18 в. превращена в Спасо-Преображенский собор, в интерьере иконостас работы И. Зарудного (1720)], мон. св. Бригитты (Пирита; осн. в нач. 15 в.; развалины 3-нефной зальной церкви, 1436, Х. Свальбарт). Готич. жилые дома по ул. Пикк, № 71, ул. Лай, № 29, 40, Нигулисте, № 1, Раэкоя, № 3. Дом б. братства Черноголовых (1597, А. Пассер, ренессанс), жилой дом по ул. Пикк, № 28 (1670—74, барокко), дворец Кадриорг (ныне Художеств. музей Эст. ССР; 1718—23, Н. Микетти), здание суда по ул. Рахвакохту, № 3(1784—1792, И. Моор), особняк с 6-колонным ионическим портиком по ул. Кохту, №8 (нач. 19 в.), ц. Николая Чудотворца (1825, Л. Руска), реальное училище (ныне школа; 1884, М. Гёппенер), окружной суд (ныне Верховный суд Эст. ССР; 1894, Э. Бернгард), ц. Каарли (1870, О.-П. Гиппиус, Р. Бернгард), здания банков — по бульвару Эстония, № 11 (1904, А. Рейнберг) и Ванатург, № 2 (1904, В. Нейман), театр «Эстония» (1909—13, А. Линдгрен, В. Лённ, реконстр. 1945—50, А. *Котли*), адм. и жилое здание по Пярнускому шоссе, № 10 (1912, Э. Сааринен, см. *Финляндия*); драматич. театр им. В. Кингисеппа (б. немецкий театр; 1910), особняк на Пярнуском шоссе, № 67 (1910), мебельная фабрика (1913) — все А. Ф. Бубырь, Н. В. Васильев; пос. Русско-балтийского кораблестроит. завода с адм. зданием (1912—16, А. И. Дмитриев), клуб об-ва «Калев» (1912, К. Ф. *Бурман*, не сохранился); доходные дома по ул. Татарп, № 21-б (1912) и ул. Гоголя, № 39(1913) — оба К. Ф.Бурман; школа (ныне им. Н. В. Гоголя; 1923), детская больница (1925)— обе А. Перна; жилой дом по ул. Валли (1925), воен. госпиталь (1925, А. Владовский); школы — по ул. Крейцвальди, № 25 (1934), ул. Харидусе, № 3 (1937), ул. Кеваде, № 8 (1939); техникум по ул. Тынисмяги, № 12/14 (1937), пожарное депо (1939), больница (1940) — все Х. В. *Иохансон*; Дом художника (1934, Э. *Куузик*, А. *Соанс*, скульптура — 1937, Ю. Раудсепп); стадион «Динамо» (1937, Э. Лохк); адм. здание (ныне Президиум Верховного Совета Эст. ССР; 1938, А. Котли); в сов. время возникли новые крупные жилые районы — Мустамяэ (застраивается с 1961, М. *Порт*, В. Типпель, Т. Каллас, Л. Петтай и др.), Вяйке-Ыйсмяэ (застраивается с 1972, М. Меэлак, М. Порт и др.), Ласнамяэ (застраивается с 1977, М. Порт, М. Меэлак, И. Рауд, О. Жемчугов и В. Херкель); Певческое поле с трибуной для хоров (1960, А. Котли, Х. *Сепманн*, инж. Э. Паалман), павильон цветов (1960, В. *Пормейстер*), учебные корпуса Политехнич. ин-та (1962—68, У. Тэльпус, Х. Сепманн, О. Кончаева) с крытым стадионом (1975, Р. Карп), б-ка АН Эст. ССР (1963, У. Тэльпус, П. Мадалик), здание ЦК КП Эстонии (1968, М. Порт, Р. Карп, О. Кончаева), гостиница «Виру» (1972, Х. Сепманн, М. Порт, В. *Тамм* и др.), Дом печати (1972, У. Росме, Э. Трейберг); Центр парусного спорта в р-не Пирита (1980, Х. Сепманн, П. Янес, Х. Лоовеэр и др.), гостиница «Олимпия» (1980, Т. Каллас, Р. Керстен), Дворец культуры и спорта им. В. И. Ленина (1980, Р. Карп, Р. Алтмяэ). Парки: Кадриорг (заложен в нач. 18 в.); бульварно-парковое кольцо вокруг Старого г. (заложено в 1860-е гг.), парк Дружбы народов (заложен в 1970-е гг.), лесопарк Пирита-Козе с лесным кладбищем (некрополь обществ. деятелей, деятелей науки, культуры и иск-ва; с 1935). Пам.: броненосцу «Русалка» (бр., гранит, 1902, А.-Х. *Адамсон*), «Линда» (бр., гранит, 1920, А. Вейценберг), жертвам революции 1905 г. (гранит, 1931, скульптор Ю. Раудсепп), «Освободителям Таллина» (бр., известняк, 1947, скульптор Э. *Роос*, арх. А. Алас), В. И. Ленину (бр., гранит, 1950, скульптор Н. В. Томский, см. *РСФСР*, арх. А. Котли), М. И. Калинину (бр., гранит, 1951, скульптор А. Каазик, арх. А. Алас), В. Кингисеппу (бр., гранит, 1951, скульптор Э. Роос, арх. А. Котли), Фр.-Р. Крейцвальду (бр., гранит, 1958, скульпторы М. Сакс, Э. Танилоо, арх. Х. Арман, рельефы — Э. Хагги, Л. Толли, А. Мёлдер, О. Мянни), Памяти 1905 г. (бр., гранит, 1958, скульптор Л. Палутедер, арх. М. Порт), обелиск Памяти ледового похода Балтийского флота (доломит, 1960, скульптор Л. Толли, арх. М. Порт), Е. А. Никонову (камень, гранит, 1960, скульптор Э. Хагги, арх. Х. Карро), А. Адамсону (бр., гранит, 1962, скульптор Э. Эскель, архитектор А. *Мурдмаа*), делегатам 1-го съезда профсоюзов Эстляндии (бр., гранит, 1963, скульптор А. Каазик, арх. У. Тэльпус), Э. Вильде (бр., доломит, 1965, скульптор А. Эскель, арх. А. Мурдмаа), К. Рауду (гранит, 1969, К. Рейтель), мемор. ансамбль «Борцам за Советскую власть» в Маарьямяги (1-я очередь — бр., доломит, бетон, 1975, скульптор М. *Варик*, художник Ю. Пальм, арх. А. Мурдмаа и др.), «Вооружённого восстания эстонского пролетариата 1 декабря 1924 года» (бр., гранит, 1975, скульптор М. Варик, арх. А. Мурдмаа), А. Таммсааре (бр., гранит, 1978, скульптор Я. *Соанс*, арх. Р. Лууп).

Художеств. м. Эст. ССР, осн. в 1919: колл. эст., зап.-европ. и рус. изобразит. и декор.-прикл. иск-ва. **Таллинский гор. м.** (с филиалами — доминиканский мон., домик Петра I, ратуша, башня «Кик-ин-де-Кёк»), осн. в 1937: колл. изобразит., декор.-прикл. иск-ва, оружия, археологич. и этнографич. **Историч. м. Эст. ССР**, осн. в 1940 (на базе Эстляндского пров. м., осн. в 1864): колл. археологич., этнографич., быт. предметов, изобразит., декор.-прикл. иск-ва. **Эст. парк-музей**, осн. в 1957, открыт в 1964: дер. крест. зодчество, этнографич. колл.

Лит.: Брунс Д., Таллин сегодня и завтра, Таллин, 1964; Брунс Д., Кангропооль Р., Таллин, 2 изд., Л., 1980; Таллин. Краткий энциклопедический справочник, Таллин, 1980; Nottbeck E., Neumann W., Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval, Bd 1—2, Reval, 1904; Neumann W., Riga und Reval, Lpz., 1908; Kühn-

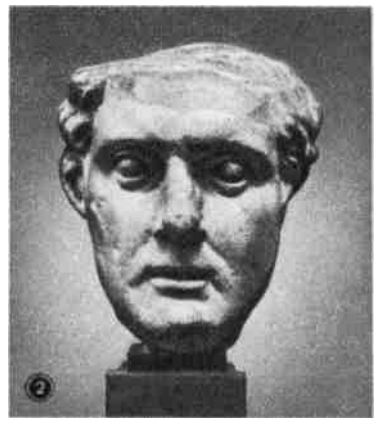
ЭКУАДОР. Архитектура. **1.** Х. Р и к к е. Западный фасад церкви Сан-Франсиско. 1581. **2.** Ретабло Санта-Марта в монастыре Сан-Франсиско. 18 в. **3.** Л. Д ё й б л е р, В. Г а н д о л ь ф и. Западный фасад церкви Ла Компаньия. 1722—65. **4.** Н. Д у р а н М а с т р и л ь и. Интерьер церкви Ла Компаньия. 1605—89. **5.** Дворец правительства. 1747, перестроен в 1880. **6.** Отель «Кито». Середина 20 в. **7.** Здание Центрального банка Экуадора. Середина 20 в. (Все — Кито.)

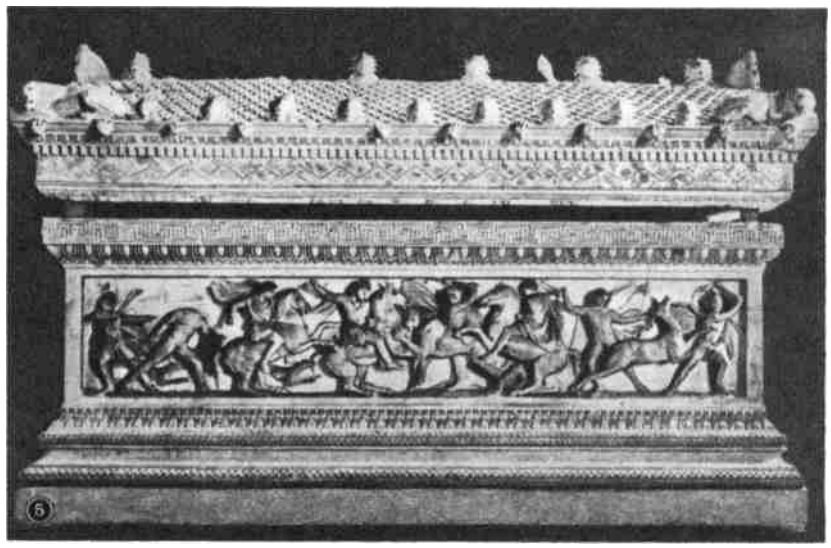
ЭКУАДОР. Изобразительное искусство. **1.** Каспикара. «Оплакивание Христа». Раскрашенное дерево. Конец 18 в. Собор в Кито. **2.** Н. Х. де Горивар. «Пророк Аггей». Около 1700. Церковь Ла Компаньия в Кито. **3.** М. Саманьего. Аллегория «Батавус». 1788. Музей колониального искусства. Кито. **4.** Р. Салас. «Вид Кито». Конец 19 — начало 20 вв. **5.** Карлос. «Св. Себастьян». Раскрашенное дерево. 2-я половина 16 в. Церковь Сан-Себастьян в Кито. **6.** В. Мидерос. «Музыкант». 1-я половина 20 в. **7.** О. Гуаясамин. «Плачущие женщины». Середина 20 в.

ЭЛАМ. 1. Рельеф с мифологическими сценами. Бронза. 9—8 вв. до н. э. Частное собрание. **2.** Точильный камень с золотым навершием в виде головы льва. Из Суз. 13—12 вв. до н. э. **3.** Золотая и серебряная статуэтки. Из Суз. 13—12 вв. до н. э. **4.** Каменная статуэтка. Из Тепе-Яхья. Неолит. Около 4500—3800 до н. э. **5.** Фрагмент изразца. Из Суз. Глазурованная керамика. Около 12—13 вв. до н. э. **6.** Лев-демон. Известняк. Около 3000 до н. э. Бруклинский музей. Нью-Йорк. **7.** Статуя царицы Напир-асу. Из Суз. Бронза. 1250 до н. э. **8.** Фигурка барана. Из Тепе-Яхья. Алебастр. Ранний бронзовый век. Около 3600 до н. э. **9.** Серебряное навершие штандарта. Из могильника в Сузах. Предположительно до 1500 до н. э. **10.** Мужская голова. Из Хамадана. Бронза. 2-е тысячелетие до н. э. Метрополитен-музей. Нью-Йорк. (№№ **2, 3, 5, 7** — Лувр, Париж. №№ **4, 8, 9** — Археологический музей, Тегеран.)

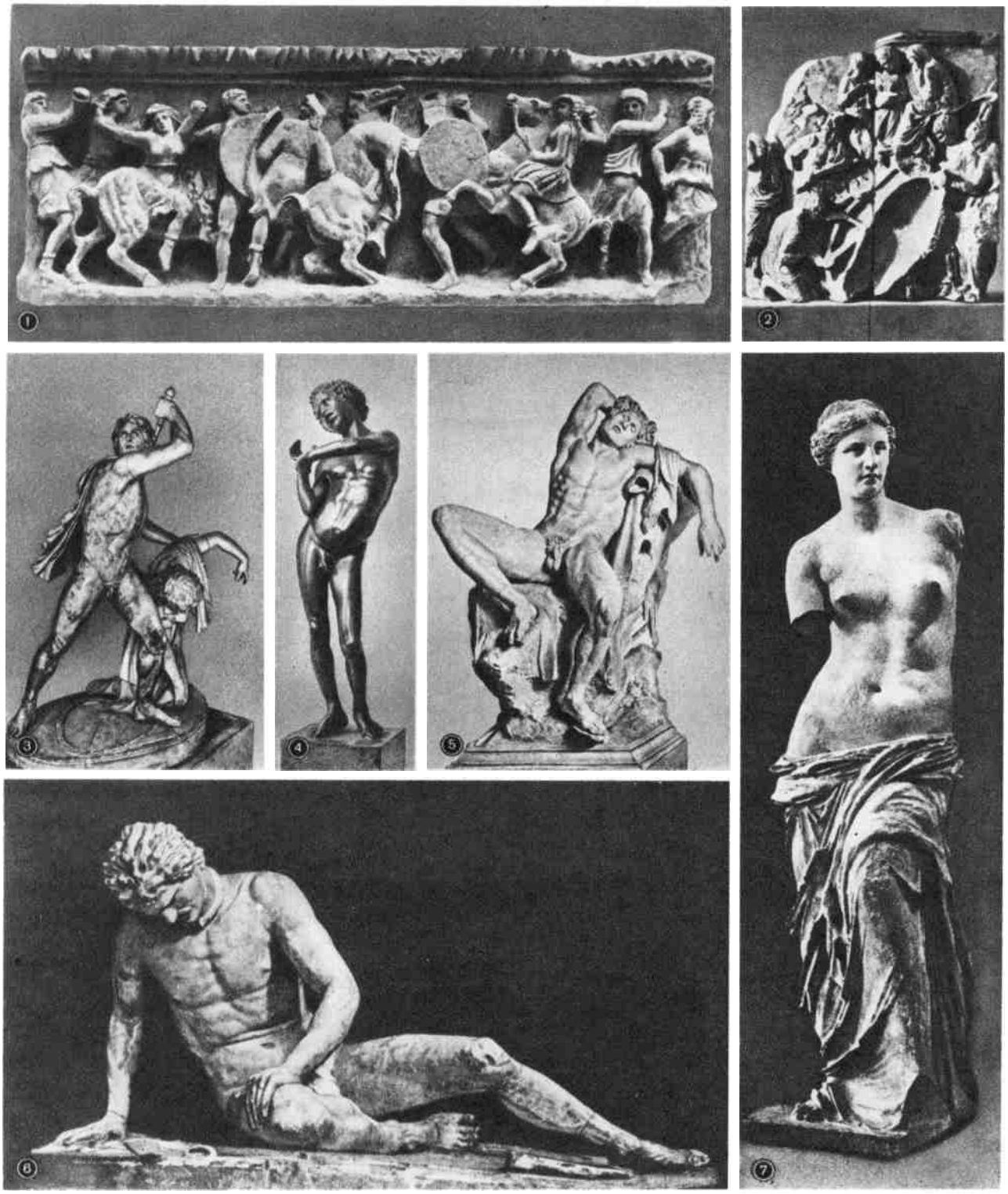
ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО. Архитектура. **1.** Театр в Пергаме. 2 в. до н. э. **2.** Храм Аполлона в Дидимах. Конец 4 в. — 2 в. до н. э. **3.** Руины агоры на нижней террасе в Пергаме. 2 в. до н. э. **4.** Руины дворца в Пелле. 4 в. до н. э. **5.** Экклесиастерий в Приене. Конец 3 в. до н. э. **6.** Руины храма Зевса Олимпийского в Афинах. Вид с востока. 1-я половина 2 в. до н. э. Перестройки римского времени. **7, 8.** Капитель и база колонны. Из храма Аполлона в Дидимах. Гипсовые отливки. Лувр. Париж. **9.** Капитель и база колонны. Из храма Зевса Сосиполиса в Магнесии на р. Меандр. Археологический музей. Стамбул.

ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО. Живопись. **1.** «Хирон, воспитывающий Ахилла». Фреска из Геркуланума (по оригиналу последней трети 4 в. до н. э.). **2.** «От Ахилла уводят Брисеиду». Фрагмент фрески из «дома поэта-трагика». 70—79 гг. (по оригиналу около 330—320 до н. э.). **3.** Тимомах(?). «Медея перед убийством своих детей». Фреска из Помпей. 1 в. до н. э. **4, 5.** Диоскурид Самосский. Мозаика. Около 100 до н. э. (№ **4** — «Уличные музыканты», № **5** — «Сцена из комедии»). **6.** «Александр Македонский». Фрагмент мозаики с изображением битвы греков и персов. Из «дома Фавна» в Помпеях. 3—2 вв. до н. э. (по оригиналу конца 4 — начала 3 вв. до н. э.). **7.** «Геракл и Телеф перед аллегорией Аркадии». Фреска из Геркуланума (по оригиналу 2 в. до н. э.). (Все — Национальный музей, Неаполь.)

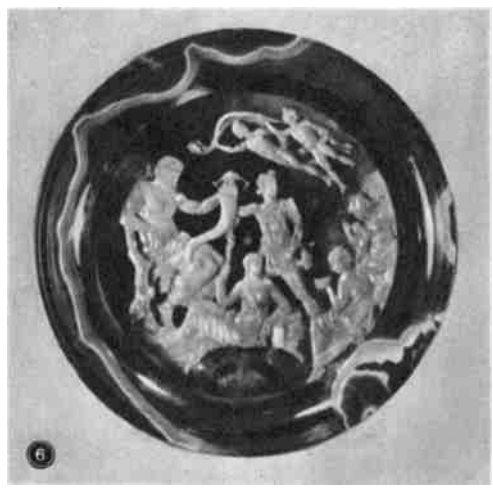




ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО. Скульптура. **1.** Рельеф в одной из гробниц катакомб Ком-эш-Шукафа в Александрии. **2.** «Птолемей I». Александрийская школа. Мрамор. 3 в. до н. э. Новая Карлсбергская глиптотека. Копенгаген. **3.** «Галл из Гизы». Из Файюма. Мрамор. Конец 3 — начало 2 вв. до н. э. Египетский музей. Каир. **4, 5.** «Саркофаг Александра». Из Сидона. Мрамор. Роспись. 325—310 до н. э. Археологический музей. Стамбул (№ 4 — «Александр на коне», деталь фриза). **6.** «Жокей». Бронза. Конец 2 в. до н. э. Национальный музей. Афины. **7.** «Тихе (Судьба) Антиохии». Римская копия греческого оригинала около 300 до н. э. Мрамор. Ватиканские музеи. Рим. **8.** Дойдалсас из Вифинии. «Коленопреклонённая Афродита». Мрамор. Около середины 3 в. до н. э. Национальный римский музей. Рим.

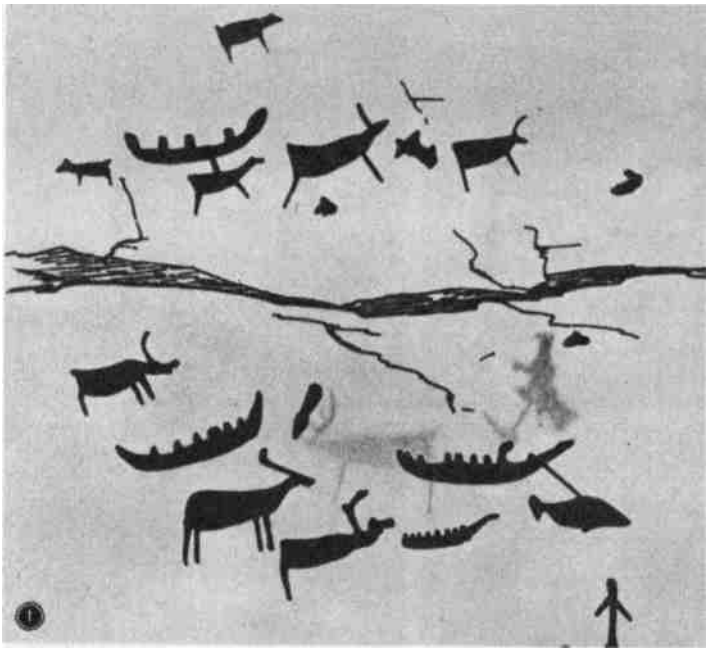


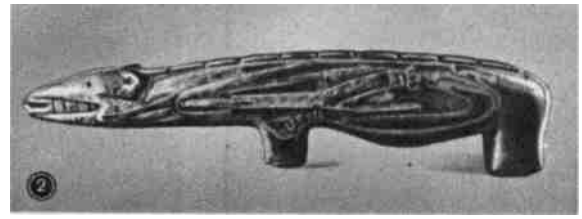
ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО. Скульптура. **1.** «Амазономахия». Рельеф храма Артемиды Левкофриены в Магнесии на р. Меандр. Мрамор. Около середины 2 в. до н. э. Лувр. Париж. **2.** Рельеф Малого фриза алтаря Зевса в Пергаме со сценами из мифа о Телефе. Мрамор. Около 165—150 до н. э. Античное собрание. Берлин. **3.** «Галл Лудовизи». Мрамор. Около 230 до н. э. Римская копия. Национальный римский музей. Рим. **4.** «Нубийский певец». Бронза. 2—1 вв. до н. э. Национальная библиотека. Париж. **5.** «Фавн Барберини». Мрамор. Середина 3 в. до н. э. Римская копия. Глиптотека. Мюнхен. **6.** «Раненый галл». Мрамор. Около 230 до н. э. Римская копия. Капитолийские музеи. Рим. **7.** Агесандр из Антиохии на р. Меандр. «Афродита Мелосская». Мрамор. 2 в. до н. э. Лувр. Париж.

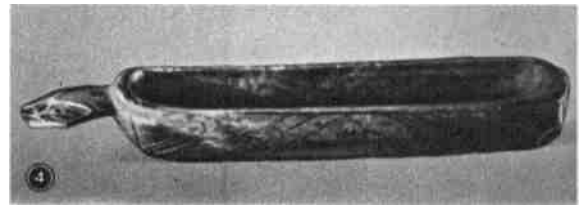


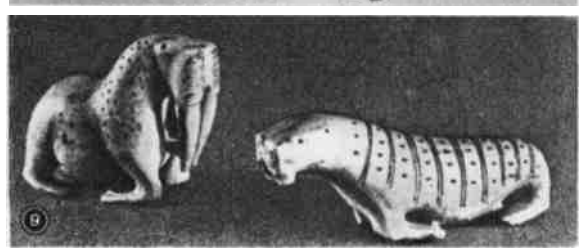
ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО. Декоративно-прикладное искусство. **1.** Кальпида (сосуд для охлаждения жидкости). Из Гадры (близ Александрии). 3 в. до н. э. Лувр. Париж. **2.** Медальон с горельефным изображением Афродиты. Из Фессалии. Золото. 3 в. до н. э. Национальный музей. Афины. **3.** Кубок с рельефным изображением Тритона и Нереид. Из Помпей. Серебро. 2—1 вв. до н. э. **4.** Ритон с протомой грифона. Серебро. Начало 3 в. до н. э. Египетский музей. Каир. **5.** Чаша. Из «дома Менандра» в Помпеях. Серебро. 2 в. до н. э. **6.** «Тарелка Фарнезе» с изображением аллегории плодородия Нила. Сардоникс. 2 в. до н. э. **7.** Танагрская статуэтка. Терракота. 3—2 вв. до н. э. Государственные античные собрания. Мюнхен. **8.** Кубок. Бронза. 3 в. до н. э. (?). Музей греко-римских древностей. Александрия. **9.** «Мегарская» чаша. Терракота. Около 2 в. до н. э. Музей Виллы Джулия. Рим. **10.** Кратер типа «гнафия». Керамика. Начало 3 в. до н. э. (№№ **3, 5, 6, 10** — Национальный музей. Неаполь.)

ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство эллинистического Востока. **1.** Голова Диониса. Бронза. 1 в. до н. э. Иракский музей. Багдад. **2.** Капитель колонны. Из Селевкии на Тигре (Ирак). Терракота. 2 в. до н. э. **3.** Герма «философа». Известняк. Из Ай-Ханума (Северный Афганистан). 3—2 вв. до н. э. **4.** Владелец Парса Артахшатр. Камень. Рельеф храма близ Персеполя (Иран). Конец 3 — начало 2 вв. до н. э. **5.** Брошь. Из раскопок в Дура-Европосе (Сирия). Золото. 1 в. до н. э. Национальный музей. Дамаск. **6.** Чаша. Золото. 3 в. до н. э. Эрмитаж. Ленинград. **7.** Капитель-пилястра. Из Ай-Ханума. Известняк. 3—2 вв. до н. э. **8.** Ритон. Серебро. 4—3 вв. до н. э. Лувр. Париж. **9.** Женская статуэтка. Из Селевкии на Тигре. Терракота. 2—1 вв. до н. э. **10.** Голова статуи парфянской царицы. Из Суз. Мрамор. 1 в. до н. э. Археологический музей. Тегеран. **11.** Статуя юноши. Из Ай-Ханума. Известняк. 3—2 вв. до н. э. (не окончена).

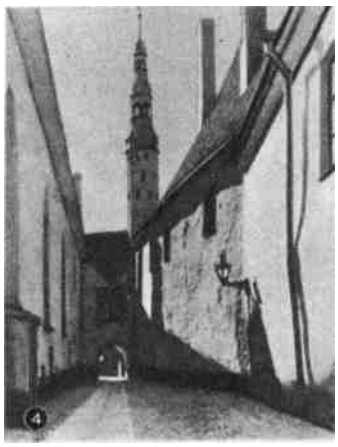




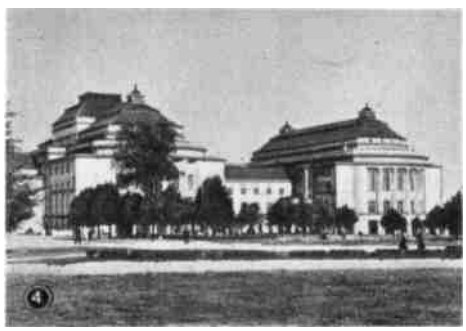




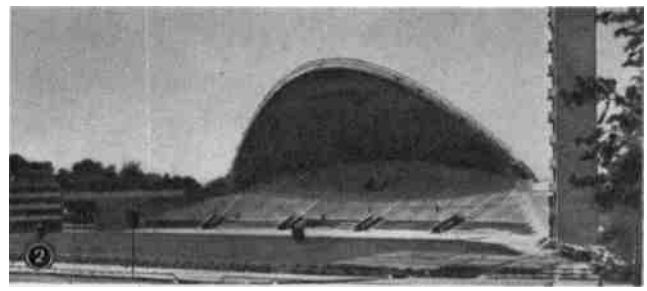
ЭСКИМОСЫ. **1.** Наскальные рисунки Пегтымеля. 1-е тысячелетие до н. э. — середина 1-го тысячелетия н. э. **2.** «Медведь». Моржовый клык. 5 в. **3.** Амулет с резьбой и гравировкой. Моржовый клык. 1—5 вв. **4.** Жертвенное корытце с резьбой и гравировкой. Моржовый клык. 1—5 вв. **5.** Женский нож с рукояткой в виде белого медведя. О-в Св. Лаврентия. Аляска. Национальный музей естественной истории. Вашингтон. **6.** Скульптура мифического существа. Ангмагссалик. Гренландия. Национальный музей. Копенгаген. **7.** Дрель с резьбой и гравировкой. Моржовый клык. 1—5 вв. **8.** Скульптура с двадцатью головами. Дерево. Культура Дорсет. Гренландия. Национальный музей. Копенгаген. **9.** «Морж», «Тюлень». Моржовый клык. 18—19 вв. (№№ **2—4, 7, 9** — Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого АН СССР, Ленинград.)

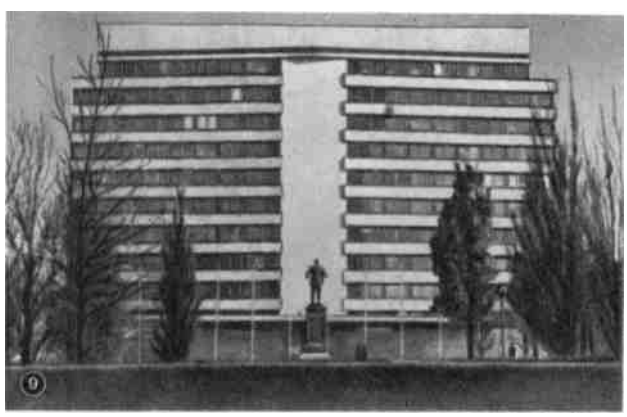


ЭСТОНСКАЯ ССР. Архитектура средних веков и эпохи Возрождения. **1.** Кингисепп. Замок Курессааре. 13—15 вв. **2.** Руины замка в Раквере. 13—15 вв. **3.** Замок в Тоольсе. 15 в. **4.** Вид из Бярзи-Кяйк (Биржевого прохода). **5.** Церковь Нигулисте. Основное строительство — 15 в. **6.** Церковь Олевисте. Основное строительство — 15 в. Интерьер. **7.** А. Пассер. Фасад дома бывшего братства Черноголовых. 1597. **8.** Руины церкви монастыря св. Бригитты (Пирита). 15 в. **9.** Башня «Кик-ин-де-кёк». 15—17 вв. **10.** Церковь Олевисте и башня «Пакс Маргарете» (закончена в 1529, мастер Г. Конинг к). **11.** Ратуша. 1402—04. (№№ **4—11** — Таллин. №№ **9, 11** — вид до реставрации.)

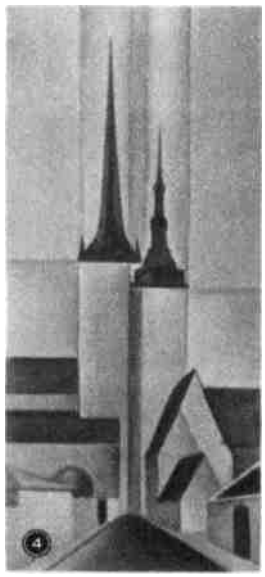


ЭСТОНСКАЯ ССР. Архитектура 18 — 20 вв. **1.** П. Егоров. Церковь Екатерины. 1764—68. **2.** Н. Микетти. Дворец Кадриорг (ныне Художественный музей Эстонской ССР). 1718—23. **3.** О. П. Гиппиус. Усадебный дом в Сангасте. 1874—81. **4.** А. Линдгрен, В. Лённ. Театр «Эстония». 1909—13 (реконструкция — 1945—50, архитектор А. Котли). **5.** К.-Ф. Бурман. Клуб общества «Калев». 1912 (не сохранился). **6.** И. В. Краузе. Главное здание университета в Тарту. 1803—09. **7.** А. Соанс, О. Сийнмаа. Санаторий «Эстония». 1937. **8.** Х. Йоханссон, Э. Хабермann. Дома по улице Колде. 1925. (№№ **1, 7** — Пярну. №№ **2, 4, 5, 8** — Таллин.)

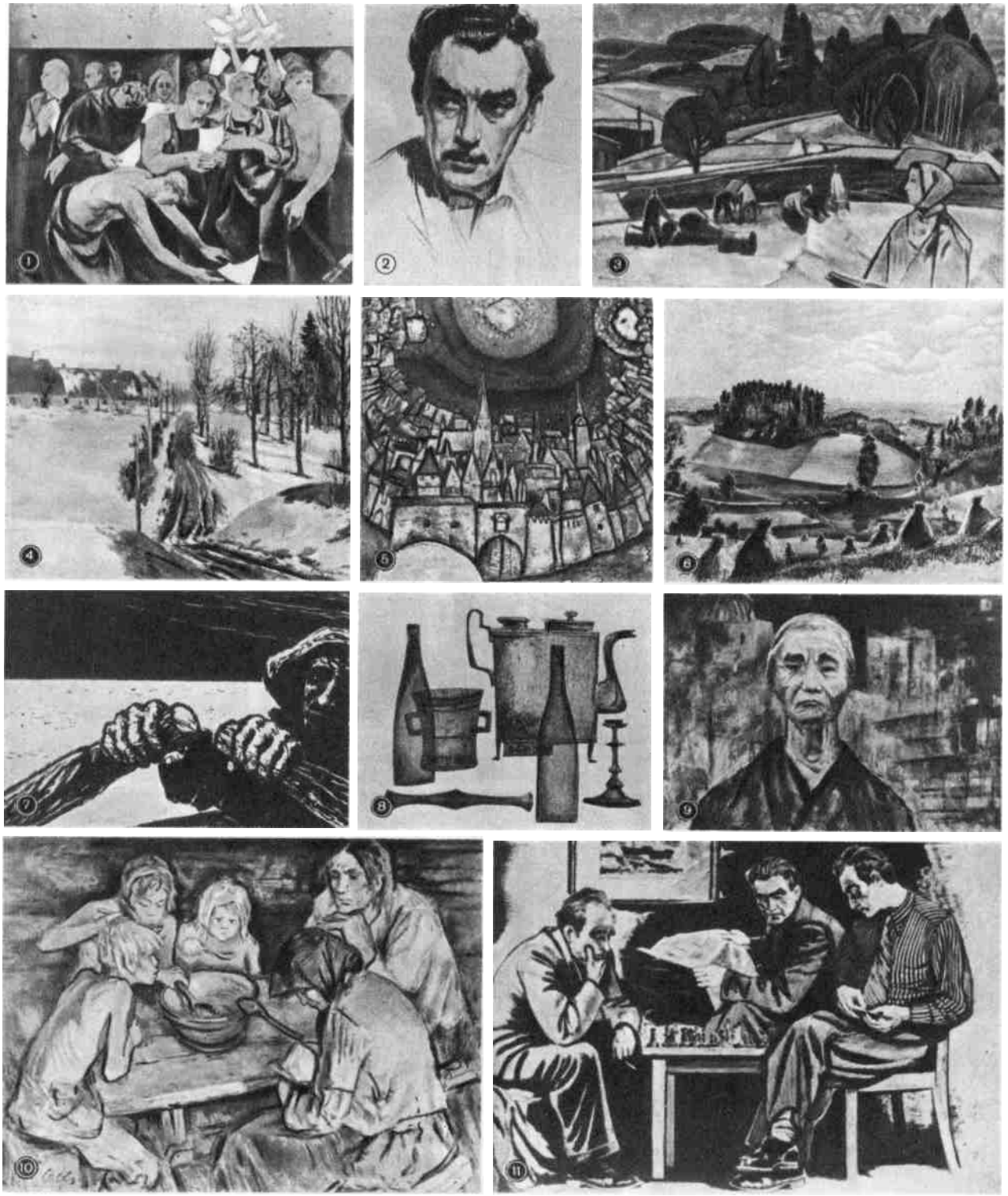




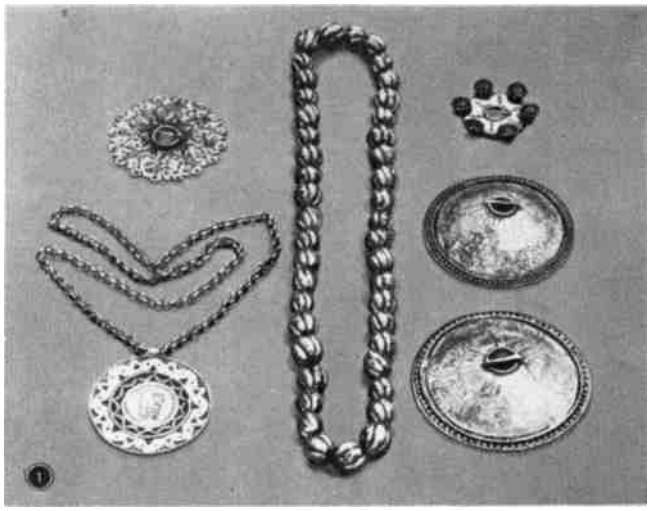
ЭСТОНСКАЯ ССР. Советская архитектура. **1.** М. Меэлак, М. Порт и др. Жилой район Вяйке-Ыйсмяэ. Застраивается с 1972. **2.** Архитекторы А. Котли, Х. Сепманн, инженер Э. Паалман. Певческое поле с трибуной для хоров. 1960. **3.** В. Пормейстер. Учебный корпус совхоза-техникума в Янеде. 1974. **4.** Т. Рейн. Административное здание колхоза «Линда». 1972. **5.** Архитектор Ю. Яама, инженер А. Ринго. Административное здание комплекса межколхозной строительной конторы в Пярну. 1974. **6.** В. Пормейстер. Административное здание опытной станции птицеводства в Куртне. 1966. **7.** П. Тарвас, А. Вольберг, У. Тэльпус, В. Тамм. Театр «Ванемуйне» в Тарту. 1967. **8.** В.Ази, В. Тамм и др. Интерьер гостиницы «Виру». 1972. **9.** М. Порт, Р. Карп, О. Кончаева. Здание ЦК КП Эстонии. 1968. **10.** Х. Сепманн, М. Порт и др. Гостиница «Виру». 1972. **11.** В. Пормейстер. Павильон цветов. 1960. (№№ **1, 2, 8—11** — Таллин.)

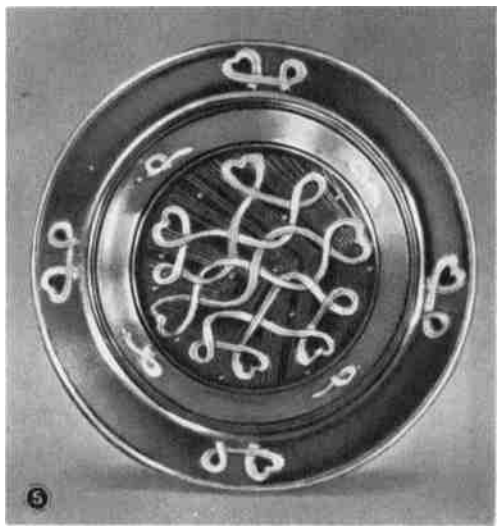


ЭСТОНСКАЯ ССР. Живопись и графика (до 1940). **1.** А. Лайго. «Чистка рыбы». 1935. **2.** А. Лайкмаа. «Старый Айтсам». 1904. **3.** А. Янзен. Автопортрет. 1924. **4.** М. Лаарман. «Олевисте и Нигулисте». 1926. **5.** Н. Трийк. Портрет художника А. Лайкмаа. 1913. **6.** К. Рауд. «Основание городища». Иллюстрация к эпосу «Калевипоэг». Рисунок углём. 1935. **7.** Э. Вийральт. «Девочка-берберка с верблюдом». Мягкий лак. 1940. **8.** А. Бах-Лийманд. «Мать с ребёнком». Акватинта. 1937. **9.** К. Мяги. «Валгъярв». 1916—17. **10.** Х. Мугасто. «Новости дня». 1936. (№№ **1, 10** — гравюра на дереве. №№ **2, 4** — Тартуский художественный музей. №№ **3, 5, 6, 9** — Художественный музей Эстонской ССР, Таллин.)



ЭСТОНСКАЯ ССР. Советская живопись и графика. **1.** Э. Пылдроос. «Слово». 1969. Министерство культуры Эстонской ССР. Таллин. **2.** Э. Эйнманн. Портрет художника В. Лойка. Итальянский карандаш. 1955. Третьяковская галерея. Москва. **3.** Л. Микко. «Перед снегом». 1962. **4.** Р. Сагритс. «Ранняя весна». 1952. **5.** В. Толли. «Озеро над городом». Травление. 1967. **6.** Г. Рейндорф. «Жаркие дни августа». Карандаш. 1955. **7.** И. Торн. «Руки рыбака». 1958. **8.** А. Кеэренд. «Старые вещи». 1964. Цветная линогравюра. **9.** Э. Окас. «Старая женщина из Хиросимы». 1963. **10.** Э. Аллсалу. «Семья барщинника за обедом». 1958. **11.** Р. Кальо. «Шахматисты». 1957. (№№ **7, 11** — линогравюра. №№ **3, 4, 6, 9, 10** — Художественный музей Эстонской ССР, Таллин.)





ЭСТОНСКАЯ ССР. Народное и декоративно-прикладное искусство. **1.** Крестьянские ювелирные украшения. Серебро. 19 в. **2.** Т. Л а с с. Декоративные вазы. Керамика. 1972. **3.** Э. Р е э м е т с. Гобелен «Музыканты Вяэгваре. 1839». Шерсть, ткачество. 1971. **4.** Резная деревянная кружка. 19 в. **5.** А д а м с о н - Э р и к. Декоративное блюдо. Оксидированная, частично посеребрённая медь, чеканка. 1959. **6.** Х. Р а а д и к. Ожерелье «Рябина». Серебро, дымчатый топаз. 1972. **7.** М. Р о о с м а. Ваза «Страж цветка папоротника». Полухрусталь. 1956.

ert E., Künstlerstreifzüge durch Reval, Reval, 1909; Peets H., Kenkmaa R., Tallinn. Ajalooline ja kunstiajalooline juht, Tallinna Ajaloo Seltsi toimetised. 1, Tallinn, 1934; Böckler T., Tallinna raekoda, Tallinn, 1964; Alamaa E., Kivi A., Tallinn, linna asustus — ja ehitusajaloolisi materjale, I—VII + lisaköide, Tallinn, 1966 (Rotaprint); Pullat R., Tallinnast ja tallinlastest. Nihkeid elanikkonna sotsiaalses koosseisus 1871—1917, Tallinn, 1966; Zobel R., Tallinna linnamüür, Tallinn, 1966; Üprus H., Tallinn aastal 1825, Tallinn, 1965; Tallinna ajalugu XIX saj. 60-date aastate algusest 1965. aastani, Tallinn, 1969; Konsap V., Dekoratiivne sepis Tallinna arhitektuuris XVI—XVIII sajandil, Tallinn, 1971; Tool-Marran E., Tallinna dominiiklaste klooster, Tallinn, 1971; Kivi A., Tallinna tänavad, Tallinn, 1972; Kangropool R., Bruns D., Tallinn sajandeis. Ehituskunstiline ülevaade, Tallinn, 1972, Bruns D., Homne Tallinn, Tallinn, 1973; Tallinna ajalugu 1860-ndate aastateni, Tallinn, 1976.

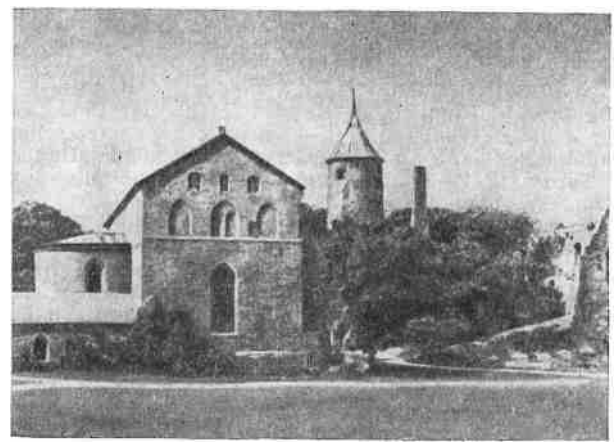
ТА́РТУ (Tartu; нем. Дерпт, Derpt; рус. Юрьев) — г., расположен на обоих берегах р. Эмайыги и на прилежащей к ней равнине, на месте эст. городища Тарбату (Tarbatu; сер. 1-го тысячел.). Захвачен в 1030—61 киевским великим кн. Ярославом. В 13 в. центр епископства. Как г. впервые упомянут в 1248. «Старый г.» расположен между р. Эмайыги и Соборной горой (Тоомемяги), был окружён стеной с башнями (сохранились незначит. фрагменты). Бо́льшая часть ср.-век. Т. погибла в годы Северной войны 1700—21. После пожара 1775 застраивался по регул. плану. В нач. 1920-х гг. возникли жилые пригороды-сады Тамме (с 1923, Э. *Кузик*), Ропка (с 1923, А. *Соанс*), Тяхтвере (с 1929, А. *Маттеус*). После разрушений в годы Великой Отечеств. войны Т. застраивается по генплану (утверждён в 1948, А. Соанс, П. *Тарвас*, скорректирован в 1975 — М. *Порт*, М. Меэлак, О. Жемчугов, Р. Киви). Предусматривается развитие жилых районов в заречной части Т., стр-во нового центра между «Старым г.» и рекой. **Собор Петра и Павла** [Домская ц.; кирп.; 13—15 вв., 5-нефная готич. базилика с 2 башнями на зап. фасаде, 3-нефный зальный хор с обходом (15 в., реконструирован в 1804, И. В. *Краузе*, и превращён в ун-тскую б-ку), с 17 в., в развалинах], готич. **ц. Яани** [кирп., сер. 14 в., в развалинах; 3-нефная базилика с прямоуг. в плане зап. башней и однонефным полигональным хором, сохранилось богатое скульпт. убранство (терракота)], **ратуша** (ныне горсовет; 1789, Ю. Г. Б. Вальтер), **комплекс ун-тских зданий** (И. В. Краузе; гл. здание — 1803—09, ст. анатомич. м.— 1803—05, обсерватория —1808—10). Гостиный двор (1816—21, не сохранился), классицистич. жилые дома на пл. Ныукогуде (1805, И. В. Краузе), банк (1879, М. Рётшер), ц. Пеетри (1884, В. А. Шрётер, см. *РСФСР*), театр «Ванемуйне» (1906, А. Линдгрен; не сохранился), ц. Паулуса (1913—19, Э. Сааринен, см. *Финляндия*), гос. банк (1936, К.-Ф. *Бурман*, А. Маттеус), крытый рынок (1937, В. Типпель). В сов. время возникли новые жилые районы (Анне, застраивается с 1965, М. Меэлак, М. Порт, И. Яагус и др.), новое здание театра «Ванемуйне» (театр. зал — 1967, концертный зал — 1970, П. Тарвас, А. *Вольберг*, У. Тэльпус, В. *Тамм*), учебный корпус Эст. с.-х. академии (1970, В. Лукк, А. Вульп), больница Маарьямыйза (1970, М. Хансманн и др.), общежития ун-та (1971 и 1974, Рауль и Рааль Киви). Пам.: М. Б. Барклаю-де-Толли (бр., гранит, сооружён в 1846—49 по чертежам В. И. Демут-Малиновского, см. *РСФСР*), К. М. Бэру (бр., гранит, открыт в 1886, А. М. Опекушин, см. *РСФСР*), Ф. Фельдману (бр., гранит, 1930, В. Меллик), В. И. Ленину (бр., гранит, 1952, А. Вомм, Г. Поммер, Ф. *Саннамеэс*, Е. Танилоо), Фр.-Р. Крейцвальду (гранит, 1953, И. Хирв, Э. Танилоо).

Тартуский художеств. м., осн. в 1940: эст. изобразит. и декор.-прикл. иск-во; филиал — ателье-музей А. Старкопфа. **Музей классич. древностей,** осн. в 1803: античная скульптура, геммы, монеты. **Этнографич. м. Эст. ССР** (до 1940 — Эст. нар. музей), осн. в 1909: эст. нар. иск-во. **Тартуский гор. м.,** осн. в 1955: колл. фотографий, планы, чертежи, мебель и др. **Ателье-музей А. Старкопфа.**

Лит.: Tartu, Tartu, 1927; Vaga V., Tartu Ülikooli arhitektid, Tartu, 1928; Tartu Riikliku Ülikooli peahoone, Tallinn, 1959; Aluve K., Valdre R., Tartu Ülikooli aula, [Album], Tallinn, 1970; Toomemägi, Tallinn, 1968; Üprus H., Tartu varaklassitsistlik arhitektuur (a. 1775—1800), Tartu, 1969 (T.R.Ü. toimetised. Vehik 229. Töid kunstiajaloo alalt. 1), lk. 185—233; Suur A., Tartu juht, Tallinn, 1970.

ХА́АПСАЛУ (Haapsalu), Гапсаль,—г., возник на берегу одноим. залива рядом с епископским замком. Права г. с 1279. В 1581—1710 принадлежал Швеции, в 1710 вошёл в состав России. С 1265 резиденция Сааре-Ляянемааского епископа. Вероятно, в 15 в. Х. обнесён стенами с башнями (сохранились лишь основания под современными ул.), во 2-й половине 19 — начале 20 вв. развивался как курорт. В советское время в южной части Х., где предусмотрен новый центр, ведётся широкое курортное строительство. Остатки **замка** типа кастелл (заложен в 13 в.) с однонефной готической Домской ц. в южной части (13 в., реставрировалась в 1886—89 и с 1977, готический декор интерьера), санаторий (ныне «Лайне»; 1937, А. *Вольберг*), Дом культуры (1975, А. Эйги). Пам.: Р. Тобпасу (бр., доломит, 1929, Р. Хаавамяги), Б. Лайпманну (бр., доломит, 1933), Э. Энно (бр., доломит, 1939), скамьи П. И. Чайковского (мр., бр., 1940, все — Р. Хаавамяги).

Тарту. Терракотовый фриз в церкви Яани. 14 в.



Хаапсалу. Замок. 13—16 вв.

Краеведч. м., осн. в 1929: археологич. и этнографич. колл.

Лит.: [Haavamägi R. (сост.), Haapsalu, Tallinn, 1976.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

А́ДАМСОН (Adamson), Амандус-Хейнрих Израилевич [31.X(12.XI).1855, Ууга-Рятсепа, близ Палдиски — 26.VI.1929, Палдиски] — скульптор. Уч. в петерб. АХ (1876—79), жил в Париже (1887—91). Преподавал в школе Об-ва поощрения художеств (1886—87) и в ЦУТР в Петербурге (1901—04). Работы — назв. в ст. *Пярну*, *Таллин*, а также: «Охотник на тюленей с острова Пакри» (бр., 1898, ГРМ), «Рассвет и сумерки» (грушевое дер., 1895, Художеств. м. Эст. ССР, Таллин), «Последний вздох корабля» (мр., 1899 и 1926, Таллин; бисквит, 1899, ГРМ). Пам. «Затопленным кораблям» в Севастополе (см. *УССР*; бр., гранит, 1905).

Лит.: Amandus Adamson. Kataloog, Tallinn, 1955 (на эст. и рус. яз.); Nurk T., Amandus Adamson, Tallinn, 1959 (резюме на рус. яз.).

А́ДАМСОН (Adamson), Мари (Марие) Андреевна [р. 17.II(1.III).1908, деревня Волосово Петербургской губ.] — мастер декор.-прикл. иск-ва. Уч. в Художеств.-пром. уч-ще в Таллине (1923—27), в Высшей художеств. школе «Паллас» в Тарту (1928). Преподавала в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (1944—77), зав. кафедрой художеств. текстиля и костюма в 1964—77. Произв.: ковры «Качели» (1945), «В ночном» (1946), «Таллин» (1956 и 1958), «Фигуры» (1962), «Лошади» (1965), «Звуки» (1969), «Пробуждение» (1970) — все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; «Песня моря» (1975, Министерство культуры Эст. ССР).

Лит.: Мари Адамсон. Каталог выставки, М., 1976 (резюме на англ. яз.); Kuma H., Mari Adamson. [Monograafia], Tallinn, 1960 (текст на эст. и рус. яз.); Adamson Mari. Tööde näitus. Tallinn. 1969. [Näituse kataloog], Tallinn, [1969].

А́ДАМСОН-Э́РИК, Адамсон (Adamson-Eric, Adamson), Эрик-Карл Янович [5(18).VII. 1902, Тарту — 2.XII.1968, Таллин] — живописец и мастер декор.-прикл. иск-ва. Уч. в Высшей художеств. школе «Паллас» в Тарту (1921—23), в Берлине в Шарлоттенбургском художеств.-пром. училище у Г. Бенгена (1923—24), в Париже (1924—27) у Ш. Герена, Р. Бисьера, М. Кислинга, А. Лота, В. И. Шухаева. Один из основателей и первый председатель Союза эст. сов. художников (1943—1944), директор Таллинского ин-та прикл. иск-ва (1945—1949), преподавал в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (1953—68). Произв.: портрет отца (1932, ГЭ); «Натюрморт со скрипкой» (1933), «Цветы в синем кувшине» (1934), триптих «Весна. Лето. Осень» (1935), «Стирка» (1940)— все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; триптих «Строительные и восстановительные работы в Кивиыли» (1945, Тартуский художеств. м.); «Весна» (1965, Художеств. фонд Эст. ССР); стенные ковры «Муху Мянд» (1945) и «Певческий праздник» (1947) — оба в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; предметы художеств. обработки кожи, роспись по фарфору, керамика и ювелирные изделия.

Лит.: Соонпяя Л., Эстонский художник Адамсон-Эрик, «Искусство», 1969, № 9, с. 37—40; Adamson-Eric. Kataloog, Tallinn, 1962 (на эст. и рус. яз.); Kirme K., Adamson-Eric nahkehistöökunstnikuna, «Kunst», 1965, № 1 (резюме на рус., англ. и нем. яз.); Adamson-Eric. Tööde näitus. Tartu. 1967. [Näituse] kataloog, Tallinn, [1968] (резюме на рус., англ. и нем. яз.); Soonpää L., Adamson-Eric, Tallinn, 1969 (резюме на рус. яз.).

А́ЛЛСАЛУ (Allsalu), Эфраим Альбертович (р. 20.II. 1929, Тарту) — живописец. Уч. в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (1948—54). Произв.: «Портрет старушки» (1957), «Семья барщинника за обедом» (1958), «Женщина в чёрной шляпе» (1963), «Девушка с бабочкой» (1967), «Народный праздник» (1972) — все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; «Девушка в белом платке» (1964, Тартуский художеств. м.).

Лит.: E. Allsalu, I. Malin, K. Polli. Tööde näitus, Tartu—Kaunas. 1964—1965. Kataloog, Tartu, 1965.

А́РМАН (Arman), Харальд Антонович [9(22).V.1910, Таллин — 13.X.1965, там же] — архитектор. Один из организаторов СА Эст. ССР (с 1945). Работы: мн. градостроит. проекты, в т. ч. генплан *Таллина* (1953), проект застройки центр. пл. *Пярну* (1955); павильон Эст. ССР на ВДНХ в Москве (1954, совм. с А. *Вольбергом* и П. *Тарвасом*).

Соч.: Neuvosto-Eestin arkkitehtuuri muistomerkit, Tallinn, 1962.

Лит.: Harald Arman. In memoriam. [Некролог], «Ehitus ja arhitektuur», 1965, № 4.

БАХ-ЛИЙМАНД (Bach-Liimand), Айно Густавовна [1(14).XII.1901, Коэру, ныне Ракверский р-н] — 6.VIII. 1980, Таллин] — график. Уч. в Высшей художеств. школе «Паллас» в Тарту (1923—35, с перерывами), у Н. *Трийка* и А. *Ваббе*. Произв.: «Портрет девушки» (сухая игла, 1935), «Мать с ребёнком» (акватинта, 1937), «Подруги» (монотипия, 1939), «Бездомные» (акватинта, 1942), портрет старого большевика Р. Шиффера (1950), «Спящий ребёнок» (1957), «Маленькая Мари» (1957), портрет поэтессы Деборы Вааранди (1957) — все сухая игла; «Обнажённая» (акватинта, сухая игла, 1958); илл. к кн. «Цыганские сказки» (1938).

Лит.: Бернштейн Б., Айно Бах, М., 1959; Bernštein B., Aino Bach. [Monograafia], Tallinn, 1961, Aino Bach. Tööde näitus. Tallinn. 1961. Kataloog, Tallinn, 1961 (на эст. и рус. яз.).

БУ́РМАН (Burman), Карл-Фридрих Карлович [5 (17).V.1882, Сумы — 10.V.1965, Таллин] — архитектор и акварелист. Уч. в СХПУ (1900), в ЦУТР (1901—02), в петерб. АХ (1902—09). Проектировал жилые дома и обществ. здания в «стиле модерн». Архитектурные работы — назв. в ст. *Вильянди*, *Таллин*, *Тарту*. Произв.: «Зимняя дорога» (акв., 1904), «Вечер на Неве» (гуашь, 1909), «Домская церковь в Риге» (мел, 1930), «Старый Таллин» (акв., 1955)— все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин.

Лит.: Karl Burman. Tööde näitus. Tallinn, 1957. Kataloog, Tallinn, 1957 (на эст. и рус. яз.); Gens L., Uurimaja Karl Burmani loomingus, «Ehitus ja arhitektuur», 1975, № 1, lk. 7—16 (резюме на рус. яз.).

ВА́ББЕ (Vabbe), Адо (Адольф) Георгиевич [7(19).III. 1892, Тапа — 20.IV.1961, Тарту]— живописец и график. Уч. в художеств. школе А. Ажбе (см. *Словения*; 1909—13) в Мюнхене. Работал в Москве (1915—16) и в Петрограде (1917). Преподавал в Высшей художеств. школе «Паллас» (1919—40) и в Высшей художеств. школе им. К. Мяги в Тарту (1940—41), в Тартуском художеств. ин-те (1944—50, проф. с 1938). Произв.: «Рог изобилия» (тушь, 1918—19), «Натюрморт» (темпера, 1927), «В кафе» (1918, частн. собр.); «Река Сена» (акв., 1924), «Мадонна» (акв., конец 1920-х гг.), «Митинг рабочих» (гуашь, 1937) — все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; «На железнодорожной станции» (1938), «Пейзаж с озером» (1943), «Испанский пейзаж с пальмами» (1945) — все в частн. собр.; «Натюрморт с глобусом и мыльными пузырями» (1952), «Конец улицы» (гуашь, 1956—61); илл. к сб. стихов М. Барбаруса «Человек и сфинкс» (тушь, 1919), к кн. М. Ундер «Предцветение» (тушь, 1920); экслибрисы.

Лит.: Nurk T., Mõtteid Ado Vabbest, «Kunst», 1962, № 4 (резюме на рус. яз.); Ado Vabbe, Kataloog, Tartu, 1962; Uprus H., Päikesemängud, Tallinn, 1976 (резюме на рус., англ. и нем. яз.).

ВА́РДИ (Vardi; до 1940— Бергманн, Bergmann), Александр Адович [р. 22.VIII(4.IX). 1901, Тарту] — живописец и театр. художник. Уч. в Высшей художеств. школе «Паллас» (1919—25) в Тарту, совершенствовался в Париже и др. городах Зап. Европы (1925—29 и 1937—1938). Преподавал в Высшей художеств. школе «Паллас» (1934—40), в Высшей художеств. школе им. К. Мяги в Тарту (1940—41) и в Тартуском художеств. ин-те (1944—50, проф. с 1947). Произв.: «Обнажённая с кошкой» (1927—28), «Город» (1929), «Монмартр» (1937), «Пей-

заж» (1939) — все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; «Натюрморт с оловянным кувшином» (1933, Тартуский художеств. м.), «Парижский бульвар» (1937, частн. собр.), «Мотив Хелленурме» (1946, частн. собр.); «Бульвар» (1956), «Озеро Нюпли» (1960), «Жёлтые ирисы» (1961), «Пейзаж с дорогой» (1964) — все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; «Композиция» (1967, смеш. техника, тушь, масло).

Лит.: Aleksander Vardi. Kataloog, Tartu, 1961 (на эст. и рус. яз.); L u m i s t e M., Aleksander Vardi, «Kunst», 1962, № 1 (резюме на рус. яз.); Aleksander Vardi. Kataloog, Tallinn, 1969; Aleksander Vardi. Kataloog, Tartu, 1971; P i h l a k E., Aleksander Vardi. Album, Tallinn, 1977 (резюме на рус. и англ. яз.).

ВА́РЕС (Vares), Ян Янович (р. 27.VIII.1927, Валга) — скульптор, искусствовед. Уч. в Тартуском художеств. ин-те (1946—62). Преподавал в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (1957—59, ректор там же с 1959, проф. с 1968). Произв.: портреты — «Студент Э. Трейер» (гипс, 1952, ГРМ); «Молодая актриса» (мр., 1955), «Рыбак» (шамот, 1966), «Перуанский коммунист Франциско Роббле» (гипс, 1970) — все в Художеств. фонде Эст. ССР; «Сирье с острова Сааремаа» (мр., 1973), «Заслуженный мастер спорта Ю. Рандла» (бр., 1977) — оба в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин.

Лит.: ENSV teenelise kunstitegelase, kunstiteaduste kandidaadi, professor Jaan Varese skulptuurid. Kataloog, Tallinn, 1977.

ВА́РИК (Varik), Матти Хансович (р. 2.III.1939, Лейзи, о-в Сааремаа) — скульптор. Уч. в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (1958—64). Работы — назв. в ст. *Кингисепп*, *Таллин*, а также: «Семья» (гипс, 1968, Художеств. фонд Эст. ССР), портрет мужчины (бронза, 1969, Тартуский художеств. м.); «Косули» (бр., 1971) и «Сонгми» (бр., 1972) — оба в Министерстве культуры Эст. ССР; «Памятник освободителям» в Техумарди, Сааремаа (доломит, бетон, 1967, совм. со скульптором Р. Кульдом и арх. А. *Мурдмаа*), пам. В. И. Ленину в г. Котка (Финляндия; бр., 1979, арх. А. Мурдмаа).

Лит.: E l l e r M., Kahest noorest kujurist, «Kunst», 1968, № 3; e r g o ж e, Neli noort kujurit, «Noorus», 1970, № 7; Riho Kuld, Matti Varik, Edgar Viies, Ülo Õun. Kataloog, Tartu, 1973 (на эст. и рус. яз.).

ВЕ́ЙЦЕНБЕРГ (Weizenberg), Аугуст-Людвиг Янович (Иванович) [25.III(6.IV).1837, Эраствере, ныне Пылваский р-н — 22.XI.1921, Таллин] — скульптор. Уч. в АХ в Берлине (1863—65), в петерб. АХ у скульптора А. фон Бока (1865—68), в АХ в Мюнхене (1870—73), работал в Риме (1873—90), в Петербурге (1890—1914). Произв.: портрет консула А. Коха (1877), «Материнская любовь» (1878), портрет матери (1879), «Линда» (1880), портрет Фр.-Р. Крейцвальда (1881), «Ева» (1889), «Рассвет» (1890) — все мр., Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; портрет языковеда Ф. И. Видемана (гипс, 1880, Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; мр., 1881, Лит. об-во Финляндии), портрет Ф. Карелль (гипс, 1880—82, Художеств. м. Эст. ССР, Таллин).

Лит.: P e r t J., August Weizenberg, Tallinn, 1935; August Weizenberg. Kataloog, Tallinn, 1976 (резюме на рус. и нем. яз.).

ВЕ́ЛЬБРИ (Velbri), Эдгар Йоханнесович [3(16).XII. 1902, Таллин — 16.VII.1977, там же] — архитектор-оформитель интерьеров. Уч. в Таллинском техникуме (1923—29). Преподавал в Таллинском ин-те прикл. иск-ва (1947—50) и в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (1947—68). Работы: жилой дом на ул. Вабадусе, № 127 (1928), кинотеатр «Выйт» (1933), школа (1940, вместе с Ф. Вендах) — все в Таллине; проекты мебели (1950—60-е гг.).

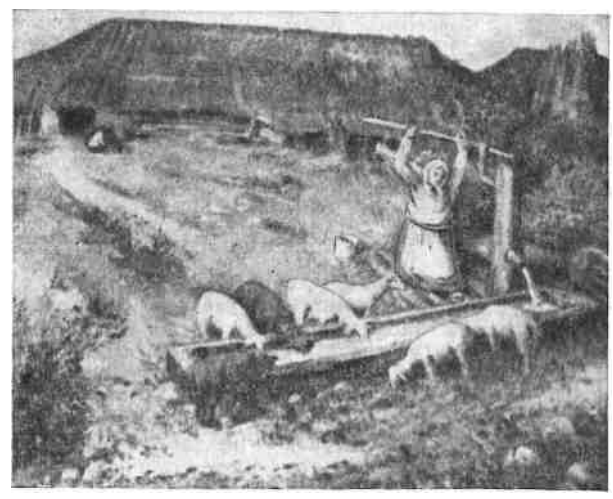
ВИЙРАЛЬТ (Viiralt, Wiiralt), Эдуард Антонович [8(20).III.1898, деревня Губаницы, ныне Волосовский р-н Ленингр. обл. — 8.I.1954, Париж] — график. Уч. в Таллинском гор. художественно-пром. училище (1915—1919), в Высшей художеств. школе «Паллас» в Тарту (1919—24), в дрезд. АХ (1922—23). Преподавал в Высшей художеств. школе «Паллас» в Тарту (1924—25); жил и работал в основном в Париже (1925—39 и 1946—1954). Произв.: «Кабаре» (оф., гр. на меди, 1931), «Ад» (оф., гр., 1930—32), «Проповедник» (оф., гр. на меди, 1932), «Абсент» (гр. на дер., 1933), «Пейзаж в окрестностях Парижа» (оф., 1937), «Лежащий тигр» (мягкий лак, 1937); «Берберский мальчик», портрет художника К. Рауда (оба — 1938), «Вирве» (1943), «Пейзаж Вильянди» (1943) — все сухая игла; «Моника» (меццо-тинто, 1942), «Поэт обращается к камням» (оф., 1948), «Голова верблюда» (смеш. техника, 1950); илл. к сб. стихов М. Ундер «Радость одного прекрасного дня» (тушь, 1928), «Гаврилиаде» А. С. Пушкина (гр. на меди, 1928).

Лит.: Э н с т Б., Э. Вийральт — выдающийся эстонский график, «Искусство», 1960, № 12; K a n g r o-P o o l R., Eduard Viiralt, Tallinn, 1938; Eduard Viiralt. 1898—1954. Mälestusteos, Lund, 1955; Eduard Viiralt. Tööde naitus. 1958. Kataloog, Tallinn, 1958; Eduard Viiralt. [Reproduktsioonide album]. Koostanud Off Kangilaski, Tallinn, 1959 (резюме на рус., нем. и англ. яз.); Eduard Viiralt. Kataloog, Tallinn, 1976 (на эст., рус., нем. яз.).

ВО́ЛЬБЕРГ (Volberg), Аугуст Хансович [р. 6(18).XII. 1896, Колга, Харьюский р-н] — архитектор. Уч. в Таллинском техникуме (1922—27). Преподавал в Художественном ин-те Эст. ССР в Таллине (1964—71). В 1920—30-е гг. проектировал сельские школы (Лагеди, 1939), малоквартирные дома (ул. Ваарика в Таллине, 1933). Работы — назв. в ст. *Тарту*, *Хаапсалу*, а также: павильон Эст. ССР на ВДНХ в Москве (1954, совм. с Х. *Арманом* и П. *Тарвасом*), кинотеатр «Сыпрус» (1955, совм. с П. Тарвасом), Дом писателей в Таллине (1963, совм. с Х. Вольберг).

С о ч.: 15 aastat ehitustegevust, Tallinn, 1934 (Eesti arkitektide almanak, 1934).

ВЫ́ЕРАХАНСУ (Võerahansu), Йоханнес Хансович [15(28).I.1902, Райккюла, Раплаский р-н — 16.X.1980, Таллин] — живописец. Уч. в студии А. *Лайкмаа* в Таллине (1918—21) и в Высшей художеств. школе «Паллас» в Тарту (1932—36, диплом получил в 1940). Преподавал в Высшей художеств. школе им. К. Мяги в Тарту (1940—41), в Тартуском художеств. ин-те (1944—1950), в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (1957—1973, проф. с 1966). Произв.: портрет Иры Сепп (1936), «Сааремааский пейзаж» (1939), «Стрижка овец» («Мытьё овец»; 1945), «Ночной Тарту» (1947), «Дорога» (1957), «Вид Тарту» (1960) — все в Художеств. м. Эст. ССР,



И. В ы е р а х а н с у. «Во дворе». 1937. Тартуский художественный музей.

Таллин; «Во дворе» (1937), «Белые пионы» (1955) — оба в Тартуском художеств. м.; «Облачный день в Кийу-Аабла» (1971).

Лит.: Johannes Võerahansu. Töode naitus. Tartu.1958. Kataloog, Tartu, 1958 (на эст. и рус. яз.); Johannes Võerahansu. Näituse kataloog, Tallinn, 1976 (на эст. и рус. яз.); Viidalepp A., Võerahansu, «Looming», 1977, № 5.

ГРЕЕНБЕРГ (Greenberg), Йоханнес Мартович [29. XII. 1876 (10.I.1877), Койги, ныне Пайдеского р-на — ноябрь, 1951, близ Козе, Эст. ССР] — живописец. Уч. в студии А. *Лайкмаа* в Таллине, в художеств. школе А. Ажбе (см. *Словения*), в мастерской Х. Гребера и в АХ в Мюнхене (1909—13). Преподавал в Таллинском ин-те прикл. иск-ва (1946—47, проф. с 1947). Произв.: «Пьеро» («Дама»; 1932, Тартуский художеств. м.); «Перед зеркалом» (1936), «С работы» (1941), «Продавщица цветов» (1942), «Женщина в белом платье» (1940—44), «На развалинах начинается новая жизнь» (1945) — все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин.

Лит.: Läti H., Jassmann S., Mõni sõna koloriidist Johannes Greenbergi loomingus, «Kunst», 1965, № 2—3; J. Greenberg. Näituse kataloog, Tallinn, 1965 (на эст. и рус. яз.).

ЕНЗЕН (Jensen), Яан Юрьевич [16(29).IX.1904, Вана-Вяндра, Пярнуский р-н — 27.VII.1967, Таллин] — график, мастер карикатуры. Уч. в студии Эст. центр. общества худож. в Таллине (1923—24). Преподавал в Таллинском ин-те прикл. иск-ва (1946—50). Карикатуры в ж. «Пиккер» («Pikker»; 1945—67); сб. карикатур «Vastukarva» («Против шерсти»; Tallinn, 1960), «Карикатуры. Шаржи» (М., 1967).

ЗЕНФ (Senff), Карл Аугуст [1(12).III.1770, Крейпау, близ Мерзебурга, ныне ГДР — 2(14).I.1838, Тарту] — график и живописец. Уч. в лейпцигской и дрезд. АХ. Преподавал рис. и гравюру на меди в Рисов. школе Тартуского ун-та (с 1803, проф. с 1818). Автор образцовых тетрадей по гравиров. иск-ву и учебника. Произв.: «Вид Тарту» (1803), портрет графа П. Х. Виттгенштейна (пастель, 1813; гр. на меди, 1815); росписи анатомич. аудитории ун-та в Тарту.

Соч.: Vorzeichnungen für Anfänger im Landschaftszeichnen, Dorpat, 1820; Geometrische Zeichnenlehre, Dorpat, 1828.

Лит.: Neumann W., Karl August Senff, Reval, 1895; Nurk T., Karl August Senff, в кн.: Tartu Kunstimuuseumi almanahh, I, Tartu, 1964.

ЗИТТОВ (Sittow), Михель (ок. 1469, Таллин — 1525, там же)— живописец и скульптор. Уч. у своего отца — резчика и живописца Клавеса ван дер Зиттова, с 1484 в Брюгге у Х. Мемлинга (см. *Нидерланды* Старые). Работал, вероятно, во Франции (1488—92), затем при дворе Изабеллы Кастильской в Испании (1492—1502), с 1504 в Нидерландах, в 1505 короткое время при датском дворе, в 1515—17 в Вальядолиде при дворе исп. королей. В 1506—14 и с 1517 жил и работал в Таллине. В конце 1507 вступил в гильдию св. Канута и в 1523 был избран старейшиной гильдии. Произв.: «Диптих дона Диего де Гевара» («Мадонна»; Карт. гал., Берлин-Далем), портрет донатора (собр. Меллона, Вашингтон), портрет дат. короля Христиана II (1514, Художеств. м., Копенгаген), «Мужчина в красной шапке» (Детройтский ин-т иск-в), «Портрет монаха» (ок. 1520, Метр.-м.), портретные изображения на внешних створках алтаря св. Антония (ок. 1518, Художеств. м. Эст. ССР, Таллин).

Лит.: Johansen P., Meister Michel Sittow, Hofmaler der Königin Isabella von Kastilien und Bürger von Reval, в кн.: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, B., 1940; Lumiste M., Antoniuse altari algsest maalikihist ja ülemaalingutest, «Kunst», 1964, № 2; её же, 500 aastat meister Michel Sittowi sünnist, «Kunst», 1969, № 2.

ЙОХАНИ (Johani), Андрус Юрьевич [19.VIII(1.IX). 1906, Таллин — расстрелян фашистами 18.VIII.1941, Тарту] — живописец и график. Уч. в Таллинском художеств.-пром. училище (1922—26) и в Высшей художеств. школе «Паллас» в Тарту у А. *Ваббе* (1926—33). Произв.: «Под деревьями» (1936, частн. собр., Таллин); «На берегу» (1939), портрет отца художника (1940)— оба в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; «Восстание трудящихся 21 июня 1940 года в Тарту» (1941, Тартуский художеств. м.); илл. к сб. Я. Кярнера «Избранные стихотворения» (тушь, 1941, Тартуский художеств. м.).

Лит.: A. Johani. Kataloog, Tartu, 1956 (на эст. и рус. яз.); Bernštein B., Jooni A., Johani žanrimaalist, «Kunst», 1958, № 1 (резюме на рус. яз.); Loodus R., Andrus Johani, Raamatugraafikat aastaist. 1940—1941, Tallinn, 1967 (на эст. и рус. яз.); Erm V., A. Johani. [20 reproduktsiooni], Tallinn, 1968.

ЙОХАНСОН (Johanson), Херберт-Вольдемар Карл-Вильгельмович (10.IX.1884, Хальяла — 24.XI.1964, Гётеборг, Швеция) — архитектор. Уч. в Тех. ун-те в Дармштадте (1906—08), в Рижском политехнич. ин-те (1908—10), работал в Риге и Лиепае (1909—20), позже в Таллине. Работы — назв. в ст. *Таллин*, а также: жилые дома на ул. Крейцвальди, № 17/19 (1925), дома на ул. Колде (1925), на ул. Вийральти, № 3/9 (1925), госбанк (1935, соавтор)— все в Таллине.

КАЛЬО (Kaljo), Рихард Янович [2(15). VII. 1914, Петербург — 5.VII.1978, Таллин] — график. Уч. в Высшей художеств. школе «Паллас» в Тарту у А. *Лайго* (1936—40). Преподавал в Тартуском художественном ин-те (1944—48). Произв.: «Освобождение политических заключённых 22 июня 1940 года» (гр. на дер., 1940), «Беженцы» (гр. на дер., 1942), «Уборка картофеля» (линогравюра, 1947), «Шахматисты» (линогравюра, 1957), «Кафе» (гр. на дер., 1961), портрет В. И. Ленина (гр. на дер., 1961); илл. к произв. А. Дюма (тушь, 1957—60), собр. соч. У. Шекспира (гр. на дер., 1959—75).

Лит.: Рихард Кальо. Каталог выставки, М., 1964; Jõgi H., Vabagraafikast Richard Kaljo loomingus, «Kunst», 1961, № 2 (резюме на рус. яз.); её же, Illustratsioonidest W. Shakespear'i teoste eestikeelsetele väljaannetele, «Kunst», 1962, №3 (резюме на рус. яз.); Richard Kaljo. Teoste näitus. Tallinn. 1964. Kataloog, Tallinn, 1964 (резюме на рус. яз.); Richard Kaljo eksliibrised. Näituse kataloog, Tallinn, 1964.

КЁЛЕР, Келлер (Köler), Йохан Петрович [Иван Петрович; 24.II(8.III). 1826, Вастемыйза, ныне Вильяндиского р-на — 10(22).IV.1899, Петербург] — живописец и акварелист, деятель национально-освободительного движения. Уч. в петерб. АХ (1848—55), стипендиат Об-ва поощрения художеств (см. *РСФСР*) в Париже и Риме (1857—62). Преподавал в школе Об-ва поощрения художников (1862—1863) и АХ (1869—70, проф. с 1867) в Петербурге. Произв.: «Пробуждение от волшебного сна, или Эстонская легенда» (1864—1865), «Геркулес выводит Цербера из преисподней» (1855), автопортрет (1859), «Девочка у родника» (1859—61), «Итальянская девушка»(1859—1861), «Итальянка с детьми, переходящие через ручей» (1862), «Пряха» (акв., 1863), портреты отца и матери художника (1857—64), портрет Эллы Шульц-Адаевской (1868), «Верный страж» (1878), «Ева с гранатом» (1879—80), «Проклятие Лорелей монахами» (1887)— все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин.

И. Кёлер. Автопортрет. 1859. Художественный музей Эстонской ССР. Таллин.

Соч.: Автобиография, ч. 1, «Русская старина», 1882, июнь, с. 743—54, ч. 2, «Русская старина», 1886, ноябрь, с. 333—78.

Лит.: Эрм В., Кёлер, М., 1960; Vaga A., Johann Köler, Tartu, 1931; Johann Köleri 125. sünniaastapäeva tähistamise

häituse kataloog, Tallinn, 1951 (на эст. и рус. яз.); Johann Köler. Kataloog, Tallinn, 1976 (резюме на рус. и нем. яз.).

КИММ (Kimm), Ильмар Августович (р. 1.III.1920, Петроград) — живописец. Уч. во Всероссийской АХ (1939—41 и 1944—47) и в ИЖСА (1947—48) в Ленинграде. Преподавал в Тартуском художеств. ин-те (1948—1952) и в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (с 1952, проф. с 1965, зав. кафедрой живописи с 1963). Произв.: портрет В. Кингисеппа (1957), «Кузнецы» (1959), «Натюрморт с арбузом» (1962), «Пейзаж в Рыуге» (1968), «Глеб Родионов» (1968) — все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин.

КИТС (Kits), Эльмар Янович [14(27).IV.1913, Тарту — 24.III.1972, там же] — живописец. Уч. в Высшей художеств. школе «Паллас» в Тарту у А. *Ваббе* (1935—1939). Преподавал в Высшей художеств. школе им. К. Мяги в Тарту (1940—41), зав. кафедрой монумент. живописи в Тартуском художеств. ин-те (1944—49). Произв.: «Сгоревший город» (1943), «Ночная хабанера» (1944), «Кемский порог» (1955—56), триптих «Музыка. Балет. Изобразительное искусство» (1961—62), «В. И. Ленин» (1970) — все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; автопортрет (1956, Тартуский художеств. м.); роспись ресторана «Тарвас» в Тарту (1965).

Лит.: Erm V., Elmar Kits. Monograafia, Tallinn, 1959 (резюме на рус. яз.); Elmar Kits. Töode näitus. [Kataloog], Tartu, 1956 (на эст. и рус. яз.); Elmar Kits. Kataloog, Tallinn, 1973 (на эст. и рус. яз.).

КО́ОРТ (Koort), Яан Яанович [25.X(6.XI). 1883, деревня Пупаствере, ныне Тартуского р-на — 14.X. 1935, Москва] — скульптор. Уч. в ЦУТР в Петербурге (1902—05), в Школе изящных иск-в в Париже (1905—08), позже в частн. ателье в Париже (до 1915). Работал в Москве (1915—16), Париже (1921 и 1924), Австралии (1927). Переехал в СССР в 1934. Тех. директор керамич. завода в Гжели (1934—35). Произв.: «Меланхолия» (гипс, 1908), портрет жены (базальт, 1916; дер., 1921); «Коленопреклонённая» (мр., 1923), «Эстонский старик» (гранит, 1923), «Мадонна» (чёрный гранит, 1924), «Косуля» (бр., 1929), «Голова старика» (бр., 1929—33) — все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; живопись — портрет матери (1913, частн. собр., Таллин), «Натюрморт с коврами» (1916, частн. собр., Хюпассааре), «Поля» (1918, частн. собр., Таллин).

Лит.: Генс Л., Яан Коорт, М., 1959; его же, Jaan Koort, Tallinn, 1964 (резюме на рус. яз.); Jaan Koort. [Kataloog], Tartu—Tallinn, 1958—69 (на эст. и рус. яз.).

КОРМАШО́В, Николай Иванович (р. 28.VIII.1929, с. Тургенево Владимирской обл.) — живописец. Уч. в художеств. училище в Иванове (1947—51), в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (1951—57). Произв.: портрет доктора Мартсона (1962), «Рыбаки» (1963), портрет Г. Рейндорфа (1964), «Соль земли» (1963—66), триптих «Молодые строители» (1967), «Люди нового села» (1970), «Хлеб» («Нива»; 1975) — все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; «Сыновья» (1973, Министерство культуры Эст. ССР), «Будапешт» (1963, Художеств. фонд Эст. ССР).

Лит.: Пихлак Э., Работы Николая Кормашова, «Творчество», 1962, № 12; [Плетнева Г.], Николай Кормашов. [Альбом], М., 1974; Николай Кормашов. Выставка живописи. Каталог, М., 1974; Белогорлова Л., Мир и труд в произведениях Н. Кормашова, «Искусство», 1975, № 6; Бернштейн Б., Н. Кормашов, в сб.: Советская живопись'74, М., 1976; Leili Muuga, Nikolai Kormašov. Kataloog, Tartu, 1965; Nurk T., Leili Muuga ja Nikolai Kormašovi teoste keskel, «Kunst», 1966, № 2; Nikolaj Kormaszow. Malarstwo, Łodź, 1975.

КО́ТЛИ (Kotli), Алар Юханович [14(27).VIII.1904, Вяйке-Маарья Раквереского р-на — 4.X.1963, Таллин] — архитектор. Уч. в тех. ун-те в Данциге (ныне Гданьск; 1923—27). Основатель и первый председатель СА Эст. ССР (1945—50). В 1961—63 зав. кафедрой арх-ры Художеств. ин-та Эст. ССР. Работы — назв. в ст. *Раквере*, *Таллин*, а также: школа в Тапа (1939), Педагогич. ин-т (1939) в Таллине, с.-х. академия в Тарту (1940, совм. с Э. Лохк).

КРА́УЗЕ (Krause), Иоганн-Вильгельм [8(19).VI. 1757, близ Швейница, Германия,— 29.VII(10.VIII). 1828, Тарту] — архитектор и художник. С 1803 в Тарту. Штатный арх. Тартуского ун-та, преподавал экономику, философию, технологию и гражд. зодчество (1803—28, проф. с 1803). Занимался теоретич. проблемами арх-ры. Работы — назв. в ст. *Тарту*.

КУ́МА (Kuma), Хелене Робертовна (р. 7.IX.1921, Таллин)— мастер декор. иск-ва, керамист. Уч. в Таллинском ин-те прикл. иск-ва (1945—48) и в ИЖСА в Ленинграде (1948—53). Стипендиат ЮНЕСКО в Бельгии, Италии и Франции (1959—60). Преподаёт в Таллинском ин-те прикл. иск-ва (1947—51) и в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (проф. с 1972, в 1951—74, с перерывом, — зав. кафедрой художеств. керамики и художеств. обработки стекла). Произв.: тарелка с рыбами (керамика, 1960, Тартуский художеств. м.), ваза (керамика, 1960), ваза «Оп-1» (керамика, 1966), ваза «Маленький лебедь» (керамика, 1971), ваза «Одинокий лебедь» (керамика, 1971) — все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; панно «3 цветка» (шамот, эмаль, 1965, Этнографич. м. Эст. ССР, Тарту).

Соч.: Eesti NSV tarbekunst. [Album], Tallinn, 1955; Mari Adamson, Tallinn, 1960 (резюме на рус. яз.); Прикладное искусство Советской Эстонии и его мастера, Л.—М., 1962.

Лит.: Helene Kuma Tööde näitus. Tallinn. 1971. Keraamika näituse kataloog, Tallinn, 1971 (на эст. и рус. яз.).

КУ́РРЕЛЬ (Kurrel; также Мара́н, Maran), Эде Тынисовна (р. 23.IX.1909, с. Биата, Юж. Польша) — мастер декор.-прикл. искусства. Уч. в Таллинском художеств.-пром. училище (1925—31). Преподавала в Таллинском ин-те прикл. иск-ва (1946—51) и в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (1951—63, зав. кафедрой там же в 1963—68). Произв.: комплект украшений (серебро, филигрань, 1945), блюдо (серебро, чернь, 1954), блюдо (бидри, 1956), украшения (1959—61, анодиров. алюминий и серебро, смеш. техника), ваза с ручкой (электроэрозия, 1968), брошь «Зелёный цветок» (серебро, эмаль, 1971, Художеств. м. Эст. ССР, Таллин), поднос «Стрекозы» (оксидиров. бр., серебро, золото, 1974, Художеств. фонд Эст. ССР).

Лит.: Kuma H., Ede Kurrel, «Kunst», 1960, № 1 (резюме на рус. яз.); Ede Kurreli metallehistööde näituse kataloog, Tallinn, 1976 (резюме на рус. и нем. яз.).

КУ́УЗИК (Kuusik), Эдгар-Йохан Людвигович (22.II. 1888, Вальгьярве, Пылваский р-н — 3.VIII.1974, Таллин) — архитектор. Уч. в Рижском политехнич. ин-те (1906—14), совершенствовался в Зап. Европе (1922, 1923—24 и 1928), один из основателей Об-ва эст. арх. и организаторов СА Эст. ССР. Преподавал в Таллинском ин-те прикл. иск-ва (1944—50), в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (1950—74, проф. с 1947). Работы — назв. в ст. *Таллин*, *Тарту*, а также: застройка ул. Неэме в Таллине (1924), здание почты в Абья-Палуоя (1929), жилые дома на ул. Маазика в Таллине (1933), особняк на ул. Нурме, № 40, в Таллине (1935); больница в Кингисеппе (1939), Дом политпросвещения в Таллине (1947), оформление интерьеров, проекты мебели.

Соч.: Arkitektuur kui sümbol, в сб.: Eesti arkitektide almanak, Tallinn, 1934; Ehituskunst, Tallinn, 1973.

КЮЛА-ПА́НСО (Küla-Panso), Мари-Лийз Августовна (р. 24.IV.1924, Таллин)— театр. художник. Уч. в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (1946—52); преподаёт там же (с 1968). Гл. художник Эст. молодёжного театра (1955—70) и драматич. театра им. В. Кингисеппа в Таллине (с 1970). Работы: оформление спектаклей «Гамлет» У. Шекспира (1966), «Весна» О. Лутса (1969), «Иванов» А. П. Чехова (1971).

Лит.: Pihlak E., Impulsiivsed lavapildid, «Kunst», 1972, № 1.

КЮТТ (Kütt), Аллекс Фрицевич (р. 9.VIII.1921, Харку, ныне Харьюский р-н)— график. Уч. в Таллинском ин-те прикл. иск-ва (1944—49).Преподаёт в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (с 1949, проф. с 1977). Произв.: серии —«Рыбаки Чудского озера» (сухая игла, 1958), «Таллинский порт» (сухая игла, резерваж, 1960); «Человек и машина» (1969), «Обсерватория» (1973), «Море и мужчины» (1977) — все травление.

Лит.: Allex Kütt, Valli Lember-Bogatkina, Lepo Mikk-Mikko, Ilmar Torn. Näituse kataloog, Tallinn, 1971; V i i r o j a L., Allex Küti ateljees, «Kunst», 1972, № 1.

ЛААРМАН (Laarman), Мярт (Мартин) Густавович [р. 10(22). II.1896, Ыйзу, ныне Вильяндиский р-н] — график и живописец. Уч. у К. Шнелля-Мерилайда (1912—16), в основном самоучка. Произв.: автопортрет (линогравюра, 1921), «Олевисте и Нигулисте» (1926, Тартуский художеств. м.; гр. на дер., 1927), «Гитара и бутылки» (1929, Тартуский художеств. м.); «Яблоки» (1943), «Старик» (1958), «Девочка» (1962), «Олевисте» (1964)— все гр. на дер.; «Корабль» (цв. гр. на дер., 1964); художеств. оформление кн. М. Ундер «Хождение в ветры» (1938), Ф. Тугласа «Два отрезка неба» (1970), В. Луйка «Признание» (1972); илл. к кн. Л. Койдулы «Избранные стихотворения» (1943, 1948) и собр. соч. Ф. Тугласа (1957—62) — все гр. на дер.

С о ч.: Puulõige. Ta ajaloost ja tehnikast, Tallinn, 1927; Uuest kunstist, в сб.: Uue Kunsti Raamat, Tallinn, 1928; Arkadio Laigo, Tallinn, 1939.

Лит.: A n d r e s e n N., Märt Laarman, «Kunst», 1967, № 2; Märt Laarman. Kataloog, Tallinn, 1969 (на эст. и рус. яз.); Märt Laarman. 12 reproduktsiooni, Tallinn, 1973; L o o d u s R., Märt Laarman raamatukunstnikuna, Tallinn, 1977 (резюме на рус. и англ. яз.).

ЛАЙГО (Laigo), Аркадио Васильевич [до 1926 — Аркадий Л о г в и н е н к о; 1(14).VII.1901, Таллин — убит в конце августа 1944, близ Таллина]— график и живописец. Уч. в Высшей художеств. школе «Паллас» в Тарту (1922—27) у Н. *Трийка* и П. Арена; преподавал там же (1937—40) и в Высшей художеств. школе им. К. Мяги в Тарту (1940—41). Произв.: «Семья» (1933), альбом «Гравюры на дереве» (1935), «Парижские букинисты» (1937)—все гр. на дер.; серия «Эстонская сланцевая промышленность» (ксилография, 1943—44, окончена в тюрьме)— все в Тартуском художеств. м.; илл. к сб. стихов И. Барбаруса «Через порог» (гр. на дер., 1939).

Лит.: L a a r m a n M., Arkadio Laigo, Tallinn, 1939; Arkadio Laigo. Kataloog, Tartu, 1962 (на эст. и рус. яз.); K a n g r o - P o o l R., Arkadi Laigo, «Looming», 1945, № 1; R a t n i k E., Arkadio Laigo vabagraafikast, «Kunst», 1962, № 4 (резюме на рус. яз.); R a t n i k E., Tööteema Arkadio Laigo loomingus, Tartu, 1964; A m b u r P., Arkadio Laigo eksliibristest, Tallinn, 1965.

ЛАЙКМАА (Laikmaa), Антс Антсович [до 1935—Ханс Л а й п м а н; 23.IV(5.V).1866, г. Вигала, ныне Раплаского р-на — 19.XI.1942, Таэбла, ныне Хаапсалуского р-на]— живописец, обществ. деятель, педагог. Уч. в АХ в Дюссельдорфе (1891—93). Работал в Дюссельдорфе (1897—99), Финляндии (1907—09), Италии и Сев. Африке (1909—13). Руководил созданной им художеств. студией в Таллине (1903—07 и 1913—32). Работал преим. в технике пастели. Произв.: «Старый Айтсам» (1904, Тартуский художеств. м.); автопортрет (1902), портрет М. Ундер (1904), «Капри» (1911), «Мику» (1926), «Молодуха из Вигалы» (1934), «Зимний пейзаж» (1938)— все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; автопортрет (1917, частн. собр., Таллин), «Таэбла-Нымме» (1918, Тартуский художеств. м.).

Лит.: V a g a A., Ants Laikmaa, Tallinn, 1939; R a a m V., Ants Laikmaa loomingu arengujooni, «Looming», 1941, № 5—6; Ants Laikmaa. Kataloog, Tallinn, 1952; T i i k V., Ants Laikmaa, в кн.: Tartu Kunstimuuseumi almanahh, [t.] 1—2, Tartu, 1964—67; Ants Laikmaa. Kataloog, Tallinn, 1966; L u m i s t e M., A. Laikmaa pedagoogilisest tegevusest, «Kunst», 1966, № 1; Kristjan Raud, Ants Laikmaa, Tallinn, 1970 (резюме на рус. и нем. яз); T i i k V., Ants Laikmaa. Album, Tallinn, 1975 (резюме на рус. и англ. яз.).

ЛЙЙМАНД (Liimand), Каарель Юрьевич [до 1937— Карл Л и й м а н; 30.IV(13.V). 1906, Рапла — погиб в конце августа 1941]— живописец. Уч. в студии А. *Лайкмаа* (1920-е гг.) и Художеств.-пром. училище (1920—25) в Таллине, в Высшей художеств. школе «Паллас» в Тарту у А. *Ваббе* (1926—33). Преподавал в Высшей художеств. школе «Паллас» (1935—40) и Высшей художеств. школе им. К. Мяги (1940—41) в Тарту. Произв.: «Старушка» (1933, ГЭ); «Осень, уборка картофеля» (1933), портрет Айно Бах (1934), «На кухне» (1934), «Жатва» (1937), портрет Деборы Вааранди (1940)— все в Тартуском художеств. м.; «Мальчик с гитарой» (1936, Художеств. м. Эст. ССР, Таллин).

Лит.: Kaarel Liimand. Kataloog, Tallinn, 1963 (текст на эст. и рус. яз.); L ä t i H., Kaarel Liimand, Tallinn, 1973 (резюме на рус. яз.).

ЛУХТЕЙН (Luhtein), Пауль Карлович [р. 9(22).III. 1909, Таллин]— график. Уч. в Таллинском художеств.-пром. училище (1924—30), в Высшей школе графики и иск-ва книги в Лейпциге (1931—32). Преподаёт в Таллинском художеств.-пром. училище (1932—41),Таллинском ин-те прикл. иск-ва (1944—51), Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (с 1951, проф. с 1952, зав. кафедрой графики с 1944). Произв.: оформление и илл. к «Калевипоэгу» Фр.-Р. Крейцвальда (1946), «Илиаде» (1960) и «Одиссее» (1963) Гомера. Создатель Гос. флага Эст. ССР (1952).

С о ч.: Mõnda trükikunstist, Tallinn, 1941; Vene initsiaal, Tallinn, 1965; Kirjast ja kirjakunstist Eestis, Tallinn, 1965; Laisulega kirjutatud alfabeete, Tallinn, 1977.

Лит.: T i g a n e V., Paul Luhtein, «Kunst», 1960, № 1 (резюме на рус. яз.); Paul Luhtein. Kataloog, Tallinn, 1969 (на эст. и рус. яз.); L o o d u s R., Paul Luhtein ja tema looming, Tallinn, 1980.

МАТТЕУС (Matteus), Арнольд (Арно) Августович [р. 1(13).XII.1897, Каргула]— архитектор. Уч. в Технич. ун-те в Карлсруэ (1921—25). Гор. арх. в Тарту (1926—35 и 1940—44) и гл. арх. там же (1944—56). Работы — назв. в ст. *Тарту*, а также: плавательный бассейн в Тарту (1928—29), планировка р-на Тяхтвере в Тарту (1929, 1930-е гг.), здания банков в Тырве (1937) и в Раквере (1937), клуб в Тарту (ныне художеств. училище; 1938).

МИККО (Mikko, также М и к к, Mikk), Лепо Ягович [24.XI(7.XII).1911, Арукюла, ныне Вильяндиского р-на — 6.XII.1978, Таллин] — живописец. Уч. в Художеств.-пром. училище (1927—30) в Таллине, в Высшей художественной школе «Паллас» (1931—32, 1936—1939) в Тарту. Преподаёт в Высшей художественной школе им. К. Мяги (1941) в Тарту, в Таллинском ин-те прикл. иск-ва (1944—51), в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (с 1951, проф. с 1965). Произв.: «Автопортрет в ушанке» (1961); «Перед снегопадом» (1962), «Девушки шьют» (1965)—оба в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; «Натюрморт с электрогитарой» (1966, Художеств. фонд Эст. ССР), «Новая электролиния» (1963, Тартуский художеств. м.), «Дружба народов» (1967, Министерство культуры СССР), «На страже мира» (1968, Художеств. фонд Эст. ССР); «Человек и космос» (1971), «Картины родной природы—Озеро. Леса. Поля» (1971)— оба в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин.

Лит.: П и х л а к Э., Целеустремленность. [Художник Лепо Микко], «Творчество», 1964, № 1; P a a m B., Философия и образность. У полотен эстонского живописца Лепо Микко, «Искусство», 1972, № 12; Lepo Mikko. Kataloog, Tartu, 1962 (текст на эст. и рус. яз.); R a a m V., Lepo Mikko looming, «Kunst», 1971, N 2.

МИРОВ (Mirov), Борис Борисович (р. 11.VI.1929, Тарту) — архитектор. Уч. в Таллинском политехнич. ин-те (1947—53). Преподаёт в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (с 1963). Работы: типовые проекты сельских жилищ (ок. 20 типов, 1959—68, осуществлены в Эст. ССР); эксперимент. дом в пос. Вайда Харьюского р-на (1965), типовой проект клуба на 400 мест (1965), клуб в Азери (1975).

Соч.: Саку, Винни, Куртна, М., 1977; Eesti maaasulad, Tallinn, 1975.

МУ́ГАСТО (Mugasto), Хандо Александрович [5(18).I.1907, Раквере —11.VI.1937, Тарту]— график. Уч. в Высшей художеств. школе «Паллас» в Тарту у Э. *Вийральта* и А. *Ваббе* (1924—29 и 1931—33); преподавал там же (1935—37). Произв.: серия «Эстонская сланцевая промышленность» (гр. на дер., 1937), заставки и инициалы к «Калевипоэгу» Фр.-Р. Крейцвальда (1935, эскизы, Художеств. м. Эст. ССР, Таллин), «Колокольня Печорского монастыря» (цв. гр. на дер., 1935); илл. к сб. стихов М. Ундер «И плоть стала словом» (гр. на дер., 1936).

Лит.: Hando Mugasto mälestus näitus, Tartu, 1937; Graafik Hando Mugasto. Mälestusnäituse kataloog, Tartu, 1957; Solomõkova I., Hando Mugasto Juhan Sutiste illustreerijana, «ENSV TA Toimetised. Ühiskonnateaduse seeria, 8 kd», 1959, № 4 (резюме на рус. яз.); её же, Hando Mugasto illustratsioonid Marie Underi luulevalimikule «Ja liha sai sõnaks», «Kunst», 1960, № 3 (резюме на рус. яз.).

МУ́РДМАА (Murdmaa), Аллан Оскарович (р. 4.VIII. 1934, Таллин)— архитектор. Уч. в МАИ (1952—58). Преподавал в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (1963—68 и 1970—76). Работы — назв. в ст. *Кингисепп, Таллин*, а также: жилой район из 80 домов в Вильянди (начат в 1970); «Памятник освободителям» в Техумарди, Сааремаа (доломит, бетон, 1966—67, скульпторы М. *Варик* и Р. Кульд); пам. В. И. Ленину в г. Котка (Финляндия; бр., 1979, скульптор М. Варик).

МУ́УГА (Muuga), Лейли Адамовна (14.XI.1922, с. Майма, ныне в Горно-Алтайской АО, РСФСР)— живописец. Уч. в Тартуском художеств. ин-те (1947—51) и Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (1951—53; преподаёт там же с 1962). Произв.: триптих «Протест против войны» (1959), «Оркестр» (1962), «Колхозницы» (1965), портрет Анны Экстон (1967), «Можжевельники» (1966) — все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; «Общий праздник народа» (1971).

Лит.: Leili Muuga, Nikolai Kormašov. Kataloog, Tartu, [1966], Nurk T., Leili Muuga ja Nikolai Kormašovi teoste keskel, «Kunst», 1966, № 2.

МЯ́ГИ (Mägi), Конрад-Вильгельм Андресович [21. X(2.XI).1878, Хелленурме, ныне Валюский р-н — 15.VIII.1925, Тарту]— живописец. Уч. у Р. фон цур Мюлена в Тарту (1898—1902), в ЦУТР (1903—05) и в частном ателье Гольдблата в Петербурге (1905—06), в Хельсинки (1906—07), в академиях Коларосси и Гранд Шомьер в Париже (1907—08), в Русской академии в Париже (1910—12). Преподавал в Высшей художеств. школе «Паллас» в Тарту (1919—25). Произв.: «Пейзаж Сааремаа» (1913), «Цыганка» (1915), «Озеро Пюхаярв» (1918—20), «Венеция» (1920), «Капри» (1921—1922) — все в Художественном музее Эстонской ССР, Таллин.

Лит.: Paris R., Konrad Mägi, Tartu, 1932; Läti H., Konrad Mägi töödest Tallinna Riikliku Kunstimuuseumi maalikogus, «Kunst», 1965, № 1 (резюме на рус. яз.); Konrad Mägi. Kataloog, Tartu, 1969; Pihlak E., Konrad Mägi. [Monograafia], Tallinn, 1979 (резюме на рус. и англ. яз.).

НИ́МАН (Nyman), Роман-Стефан Виллемович (5.XI. 1881, Таллин— 29.IV.1951, там же)— живописец и театр. художник. Уч. в ЦУТР в Петербурге (1900—06), был пенсионером ЦУТР во Франции, Италии, Норвегии. Преподавал в Таллинском художеств.-пром. училище (1912—40; 1942—43, с перерывами). Произв.: «Норвежское жилище» (1908), «Двор в Толедо» (1923), «Пейзаж Рыуге» (1932), «Осенью» (1942), «Пейзаж северной Эстонии» (1946)— все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; оформление спектаклей «Пелеас и Мелисанда» М. Метерлинка (1921) и «Дон Жуан» Мольера (1923, 1936).

Лит.: Roman Nyman. Tööde näitus, Tallinn, 1948 (текст на эст. и рус. яз.); Roman Nyman. Tööde näitus, Tallinn, 1969 (резюме на рус. яз.).

НЫ́ВА (Nõva; до 1934 —Вольберг, Volberg), Эрика Хансовна [р. 22.III(4.IV).1905, Колга, ныне Вильяндиский р-н] — архитектор. Уч. в Таллинском техникуме 1924—31. Работы: стадион им. Комсомола в Таллине (1954); проекты пос. Пиллапалу, Пересааре и Лепплаане (все—1930-е гг.), а также жилых домов, мебели для деревни. В послевоенные годы занималась проблемами град-ства.

О́КАС (Okas), Эвальд Карлович [р. 15(28).XI.1915, Таллин]— график и живописец. Уч. в Таллине в Художеств.-пром. училище (1931—37) и в Высшем художеств. училище в Таллине у И. *Греенберга* (1938—1941). Преподаёт в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (с 1944, проф. с 1954). Произв.: «Богатый улов» (1959, Министерство культуры СССР); «Эстонские художники в Ярославле» (1944), «Рыбаки с острова Кихну» (1955—56), «Война в Махтра» (1958), «Старая женщина из Хиросимы» (1963), «Японка с цветами» (1963), «Индийская танцовщица» (1965), «Рим. Колизей» (1966)— все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; «Две эстонские девушки» (1968), «Герои» (1975)— оба в СХ СССР; графич. серии —«Впечатления о Голландии, Бельгии и Люксембурге» (сухая игла, акватинта, 1968), «Париж» (акватинта, сухая игла, 1962), «Калевипоэг» (автолитогр., 1961), «Япония» (резерваж, акватинта, оф., 1965), «Индия» (монотипия, 1965), «В. И. Ленин» (сухая игла, акватинта, мягкий лак, 1969); «Город» (литография, 1974).

Соч.: Pilte Jaapanist, Tallinn, 1966.

Лит.: Выставка произведений Эвальда Окаса. Каталог, М., 1960; Эвальд Окас. Каталог, М., 1976; Matt F., Evald Okas, Tallinn, 1957 (резюме на рус. яз); Evald Okas. Kataloog, Tallinn, 1958 (на эст. и рус. яз.); Evald Okas. Kataloog, Tallinn, 1962; Evald Okas. Kataloog, Tallinn, 1975 (резюме на рус. и англ. яз.).

ПА́ССЕР (Passer), Арент (ум. в 1637, Таллин)— скульптор и архитектор. Работал в Таллине (1589—1637), в Хаапсалу у Я. де ля Гарди (1626—28), с 1599— ст. каменщик гильдии Олевисте. Выполнял заказы для Финляндии и Швеции. Произв.: фасад здания братства Черноголовых в *Таллине* (1597); надгробные пам. П. де ля Гарди (1589—95), К. фон Тизенхаузена (1599) и К. Хорна (1601)— все мр., Домская ц., Таллин.

Лит.: Karling S., Arent Passer. Lisand Tallinna Kunstiajaloole, в кн.: Vana Tallinn, [t.] 3, Tallinn, 1938; его же, Arent Passer. Kunsthistorik tidskrift. 1939, Stockh., 1939.

ПИЙПУУ (Piipuu), Эллинор Яновна [р. 5(18).X.1913, Рига]— мастер декор. иск-ва, керамист. Уч. в Таллинском художеств.-пром. училище (окончила в 1933 по специальности керамика), изучала скульптуру там же (1933—35), совершенствовалась в Финляндии (1939). Произв.: «Строитель» (керамика, 1963, Таллинский гор. м.), «Стрижка овец» (керамика, 1963, Министерство культуры СССР), декор. голова «Улмене» (шамот с глазурью, 1972, Художеств. м. Эст. ССР, Таллин), декор. стол (керамика, 1973).

Лит.: Teder I., Ellinor Piipuu, «Kunst», 1969, № 2 (резюме на рус. яз.); Reinholm V., Ellinor Piipuu. [Reproduktsioonid], Tallinn, 1974 (резюме на рус. и англ. яз.).

ПИ́ЛАР (Pilar), Александр Николаевич [р. 14(27). VII.1912, Севастополь]— художник-акварелист. Уч. в Таллинском художеств.-пром. училище (1938—41). Произв.: «Тартуский речной порт зимой» (акв., 1948), «Девушка на красном фоне» (акв., 1962), «Работающий Тарту» (акв., 1950—60-е гг.), «Железнодорожное депо» (акв., 1950—60-е гг.), «В мастерской» (акв., 1950—1960-е гг.)— все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; «Тюльпаны» (акв., 1963).

Лит.: Таллин. Акварели А. Пилара. Текст В. Раам, М., 1971 (текст на эст. и рус. яз., резюме на англ. яз.); Enno Lebise ja Aleksander Pilari akvarellide näitus. Kataloog, Tallinn, 1962; Aleksander Pilar. 20 reproduktslooni. [Album], Tallinn, [1964] (на эст. и рус. яз.).

ПО́РМЕЙСТЕР (Pormeister), Вальве Августовна (р. 13.IV.1922, Таллин)— архитектор. Уч. в Художеств.

ин-те Эст. ССР в Таллине (1947—52). Работы — назв. в ст. *Таллин*, а также: кафе «Тульяк» (1967) в Таллине, адм. здание опытной станции птицеводства в Куртне (1966), здание Н.-и. ин-та земледелия и мелиорации в Саку (1973), учебный корпус совхоза-техникума в Янеде (1974).

Лит.: Евсеева М., Архитектор Вальве Аугустовна Пормейстер, «Архитектура СССР», 1975, № 9.

ПОРТ (Port), Март Янович (р. 4.I.1922, Пярну)— архитектор. Уч. в Таллинском политехнич. ин-те (1945—1950). Преподаёт в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (с 1965). Один из авторов генпланов *Таллина* (1968), *Тарту* (1975) и *Вильянди* (1975). Работы — назв. в ст. *Таллин*.

Соч.: Arhitekti pilguga Inglismaal, Tallinn, 1966.

ПЫЛДРООС (Põldroos), Энн Йоханнесович (р. 21.V. 1933, Таллин)— живописец. Уч. в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (1952—58); преподаёт там же (с 1973). Произв.: «Таллин. Люхике ялг» (1958), «Осенний вечер в Крыму» (1960), «Беженцы» (1968), «Ночь» (1968), «Слово» (1969), «Трапеза» (1969)— все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; «Люди и металл» (1968, Художеств. фонд Эст. ССР); «Цветок Радио» (мозаичное панно, 1972, Дом Радио, Таллин); портрет Х. И. К. Валк (1973), «Возвращение. 1945» (1970), «Новости» (1973), «Перекур» (1974), «Люди и станок» (1977)— все в Министерстве культуры Эст. ССР.

Лит.: [Бернштейн Б.], Э. Пылдроос. Человек и мир. [Альбом], М., 1975; Olev Maran. Enn Põldroos. Olev Subbi. Kataloog, Tartu, 1967.

РА́АДИК (Raadik), Хайви Бернхардовна (р. 10.VI. 1930, волость Кабала, ныне Вильяндиский р-н)— мастер декор.-прикл. иск-ва. Уч. в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (1953—58). Произв.: декор. сосуд (серебро, травление, 1964, Художеств. фонд Эст. ССР), декор. панно для кафе «Москва» в Таллине (чеканка, 1965), декор. пластина «Цветение» (серебро, дерево, чеканка, 1972, Художеств. м. Эст. ССР, Таллин), колье «Грушевое дерево» (серебро, розовый кварц, 1973).

Лит.: Haivi Raadik. Kataloog, Tallinn, 1974 (на эст. и рус. яз.); Teder I., Haivi Raadiku metallehistööd, «Kunst», 1975, № 1 (резюме на рус. яз.).

РА́УД (Raud)— графики и живописцы, братья: 1) Кристьян Янович [10(22).X.1865, Виру-Яагупи — 19.V.1943, Таллин]. Уч. в петерб. АХ (1892—1897), в АХ в Дюссельдорфе (1897—98), художеств. школе А. Ажбе (см. *Словения*, 1899—1901) и в АХ в Мюнхене (1901—03). Открыл в Тарту ателье (1904), с 1914 работал в Таллине. Один из основателей Эст. нар. музея (ныне Этнографич. м. Эст. ССР, Тарту; 1909), инициатор создания Эстонского м. (ныне Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; 1919). Произв.: «Уборка картофеля» (уголь, 1896, Художеств. м. Эст. ССР, Таллин), «Под звёздами» (из цикла «Человек и ночь»; тушь, 1907—09, частн. собр.), «Триптих на сюжет сказания „Загробная невеста“» (уголь, 1919, Художеств. м. Эст. ССР, Таллин), «Игра на кантеле» (уголь, 1914—28, Тартуский художеств. м.), «Песня Калевипоэга» (карандаш, тушь, 1924, частн. собр.), «Смерть Калевипоэга» (карандаш, тушь, 1924—28, частн. собр.), «Тёща Иру» (карандаш, конец 1920—нач. 1930-х гг., Тартуский художеств. м.), «Скорбящая Линда» (карандаш, конец 1920—нач. 1930-х гг., частн. собр.), «Похищение Линды» (карандаш, 1933, Художеств. м. Эст. ССР, Таллин); «Спящий Калевипоэг» (карандаш, 1933) и «Калевипоэг бросает камень» (карандаш, 1935)— оба в Тартуском художеств. м.; «Песня Калевипоэга» (гуашь, конец 1930-х гг.—1941), «Жатва» (уголь, ок. 1938)— оба в частн. собр.; «В крестьянской избе» (уголь, 1939, собр. М. Адамсон), «Крестьянин» (карандаш, 1942, собр. А. Рыуде). 2) Пауль Янович [11(23). X.1865, Виру-Яагупи —22.XI.1930, Таллин]— живописец. Уч. в АХ в Дюссельдорфе (1888—94), совершенствовался в Голландии (1893), работал в Италии и Мюнхене (1902—03). Преподавал в Художеств.-пром. училище в Таллине (1923—30). Произв.: «Старик с острова Муху» (1898), «Дама в красной шляпе» (1893), «Дядя Пауль с трубкой» (1894—96), «Мотив Пакри» («Сенокос», 1899)— все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; «Автопортрет с палитрой» (1908, частн. собр.).

Лит.: Мильк В., Пауль Рауд, М., 1957; Kangropool R., Kristjan Raud, Tallinn, 1961; K. Raud [Teoste nimestik ja reproduktsioonid], Tallinn, 1965; Kr. Raud, A. Laikmaa, Tallinn, 1970 (резюме на рус. и нем. яз.); Viiroja L., Kristjan Raud — monumentaalse kunsti looja, «Kunst», 1961, № 2 (резюме на рус. яз.); Üprus H., Kalevipoeg Kr. Rauda loomingus, «Kunst», 1961, № 5 (резюме на рус. яз.); Hinnov V., Paul Raud, Tallinn, 1966 (резюме на рус. яз.).

РА́УНАМ (Raunam), Сальме Якобовна (р. 13.III. 1921, Рийзипере, ныне Харьюского р-на)— мастер декор.-прикл. иск-ва. Уч. в Таллинском ин-те прикл. иск-ва (1945—51). Преподаёт в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (с 1949, проф. с 1973). Произв.: «Флюгер „Старый Томас“» (медь, 1952, совм. с Л. Элькен), флакон для духов (серебро, эмаль, гравировка, 1954), ваза «Праздник молодых» (бр., золото, бидри, 1958), настенная пластина «Мать с ребёнком» (кожа, медь, 1960), кулон с коралловой камеей (серебро, филигрань, 1965)— все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; стенная пластина «Цветочница» (медь, чеканка, 1966, СХ СССР), панно «Невесты с островов» (медь, чеканка, 1967, Министерство культуры СССР), подсвечники, украшения.

Лит.: Salme Raunami metallehistööd. Kataloog, Tallinn, 1972 (резюме на рус. яз.); Сальме Раунам. Каталог выставки, М., 1976 (резюме на англ. яз.).

РЕ́ЙНДОРФ (Reindorff), Аделе Юрьевна [р. 28.I (10.II).1901, Таллин]— мастер декор.-прикл. иск-ва. Уч. в Художеств.-пром. училище (1915—21) в Таллине, совершенствовалась в Финляндии, Швеции, Дании и Германии (1929—38). Преподавала в Художеств.-пром. училище (1922—40) и Художеств. ин-те Эст. ССР (1944—62) в Таллине. Произв.: настольная папка (1957), альбом «Эстонская ССР» (1956), шкатулка (1961), книга отзывов (1960), переплёт «Илиады» Гомера (1961)— все кожа, Художеств. м. Эст. ССР, Таллин.

Лит.: Jõeste V., Adele Reindorff, Tallinn, 1960 (на эст. и рус. яз.).

РЕ́ЙНДОРФ (Reindorff), Гюнтер-Фридрих Германович [14(26).I.1889, Петербург —14.III.1974, Таллин]— график. Уч. в ЦУТР в Петербурге (1905—13), работал в Москве, Петрограде (1915—20). Преподавал в Художеств.-пром. училище, в Высшем художеств. училище (1920—43) и в Художеств. ин-те Эст. ССР (1950—58, проф. с 1951) в Таллине. Произв.: «Постройка судна на острове Тютарсаар» (итал. кар., уголь, 1926), «Еловый пень» (уголь, 1938), «Вечер на острове Вормси» (меццотинто, 1943), «Долина реки Сан» (уголь, 1946), «Вечер над озером» (графит, 1955—56), «Надвигается гроза» (итал. кар., уголь, 1959), «Финляндия Сибелиуса» (итал. кар., 1962)— все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; илл. к кн. И. Семпера «Избранные стихотворения» (1946), «Сказкам» А. С. Пушкина (1949).

Лит.: [Бернштейн Б.], Гюнтер Рейндорф. Избранные произведения. [Альбом], М., 1960; Lääti H., Günther Reindorff, Tallinn, 1960 (на эст. и рус. яз.); Günther Reindorff. Kataloog, Tallinn, 1956 (на эст. и рус. яз.); Г. Рейндорф. Каталог, М., 1970; Loodus R., G. Reindorff ja raamat, Tallinn, 1976 (резюме на рус. и англ. яз.).

РЕ́ЭМЕТС (Reemets), Эльги Августовна [р. 28.IV (11.V). 1910, Таллин]— мастер декор.-прикл. иск-ва. Уч. в Таллинском ин-те прикл. иск-ва (1945—49). Произв.: альбом «Три картинки» (кожа, 1960, Художеств. м. Эст. ССР, Таллин), панно «Летние дни» (керамика, 1961), ваза «Барабан» (керамика, 1962), настенная пластина «Когда я ещё был молодым» (медь, эмаль, 1967), ваза-бутылка с петухом (сграффито, 1966, Художеств. фонд Эст. ССР), 2 книги отзывов (батик, 1967, Министер-

ство культуры Эст. ССР), гобелен «Музыканты Вяэгвере. 1839» (1971).

Лит.: Elgi Reemetsa personaalnäituse kataloogi nimestik, Tallinn, 1962 (на эст. и рус. яз.); Elgi Reemets. Näituse kataloog, Tallinn, 1976 (резюме на рус. и англ. яз.).

РООЗА (Roosa), Лембит Виллемович (р. 18.VI.1920, Таллин) — театральный художник. Уч. в Училище изобразит. и прикл. иск-ва (1935—40) и Училище прикл. иск-ва им. Я. Коорта (1940—41) в Таллине. Художник-декоратор театра «Эстония» (1945—50 и с 1959). Оформил спектакли: «Под каштанами Праги» К. М. Симонова (1946), оперы «Дон Паскуале» Г. Доницетти (1947), «Барбара фон Тизенхузен» Э. Тубина (1969) — все в театре «Эстония»; «Третья патетическая» Н. Ф. Погодина (1960, Эст. театр драмы им. В. Кингисеппа в Таллине), «Кихну Йынн» Ю. Смуула (1965, Центр. театр Сов. Армии).

РООС (Roos), Энн Карлович [р. 7(20).IX.1908, ныне Тамбовская обл.]—скульптор. Уч. в ателье А. *Лайкмаа* и Я. *Коорта* (1926—28) в Таллине, в Высшей художеств. школе «Паллас» в Тарту у А. *Старкопфа* (1935—39). Один из организаторов СХ Эст. ССР (1943). Преподаёт в Тартуском художеств. ин-те (1944—47), в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (с 1948, проф. с 1958). Произв.— назв. в ст. *Таллин*, а также «Стоящая женщина» (бр., 1937—38), «Эстонские партизаны» (гипс, 1943), «Голова пионерки» (бр., 1944), портрет матери (гипс, 1956), «Негритянка из Мали» (терракота, 1965), «Корейская девочка» (керамика, 1958)— все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; «Матушка Кураж» (керамика, 1967, Художеств. фонд Эст. ССР).

Лит.: Ënn Roos. Kataloog, Tallinn, [1969] (резюме на рус. яз.).

РООСМА (Roosma), Макс Хендрикович [3(16).I.1909, волость Омули, ныне Валгаский р-н —3.XII.1971, Таллин]— мастер декор.-прикл. иск-ва. Уч. в Таллинском художеств.-пром. училище (с 1932; окончил в 1936 по специальности графика и в 1937— по художеств. обработке хрусталя). Изучал обработку стекла в Новы-Боре (Чехословакия, 1937—38). Преподавал в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (1944—71, проф. с 1960). Произв.: вазы «Водяные девы» (1937), «Юрьева ночь» (1945), «Рыбы» (1955), «Страж цветка папоротника» (1956)— все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; «Калевипоэг» (1959, не сохранилась).

Соч.: Hüti klaasikoda Hiiumaal, Tallinn, 1966 (резюме на рус. и нем. яз.).

Лит.: Рожансковский В., Эстонские художники в советском стеклоделии, в сб.: Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры, М., 1976.

САГРИТС (Sagrits), Рихард Андресович [6(19).XII. 1910, Карепа, ныне Раквереский р-н — 2.XII.1968, Таллин]— живописец. Уч. в Высшей художеств. школе «Паллас» в Тарту у Н. *Трийка* (1929—36). Один из организаторов СХ Эст. ССР (1943). Произв.: «Коровы в лесу» (1938), «Уборка картофеля» (1945), «Ветреный день» (1953), «Форели» (1959)— все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; «Залив Кунда» (1966).

Лит.: Soonpää L., Richard Sagrits, Tallinn, 1956 (на эст. и рус. яз.); Richard Sagrits... Kataloog, Tallinn, 1956 (на эст. и рус. яз.).

САННАМЕЭС (Sannamees), Ферди Юханович [31.VIII (12.IX).1895, Арула, ныне Валгаского р-на — 25.I.1963, Таллин] — скульптор. Уч. в мастерской К. *Мяги* в Тарту (1918—19), Высшей художеств. школе «Паллас» в Тарту (1919—24), в Дрездене у К. Альбикера (1923). Работал в Париже (1928 и 1932—1933) во время Великой Отечеств. войны 1941—45 в Москве (1941—44). Один из организаторов СХ Эст. ССР (1943). Преподавал в Таллинском художеств.-пром. училище (1925—27) и в Таллинском ин-те прикл. иск-ва (1944—50; директор в 1944—45). Произв.: «Голова ребёнка» (мр., 1923), портрет А. Тасса (пироксенит, 1927), «Лежащая женщина» (бр., 1927), «Голова девушки» (дер., 1933), портрет писателя А. Х. Таммсааре (гипс, 1935), «Производство» (рельеф, гипс, 1941), портрет отца (бр., 1946), портрет актёра А. Суурорга (дер., 1955) — все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; портрет художника А. Хойдре (дер., 1962, Тартуский художеств. м.).

Лит.: Vaga A., Ferdi Sannamees, Tartu, 1937; Ferdi Sannamees. Kataloog, Tallinn, 1961 (на эст. и рус. яз.); Ferdi Sannamees. Kataloog, Tallinn, 1972 (резюме на рус. и нем. яз.); Paas H., Ferdi Sannamees, Tallinn, 1974 (резюме на рус. яз.).

СЕ́ПМАНН (Sepmann), Хенно Августович (р. 12.II. 1925, Тарту) — архитектор. Уч. в Таллинском политехнич. ин-те (1947—52). Работы — назв. в ст. *Таллин*.

СИЙНМА́А (Siinmaa), Олев Михкелевич [до 1936— Оскар Сийман; 31.X (12.XI).1881, Пярну — 29.III 1948, Норчопинг, Швеция] — архитектор и художник мебели. Учился в техникуме в Констанце в Германии (1911—1914). Работал в Любеке (1914—20) и Пярну (1921; с 1925 — гор. арх.). С 1944 жил в Швеции. Работы — назв. в ст. *Пярну*, а также: жилые дома на ул. Калеви в Пярну (1932), жилой дом на ул. Лауристина, № 4, в Таллине (1932).

СО́АНС (Soans), Антон Хансович [5 (17).IX.1885, Ораниенбаум, ныне Ломоносов, РСФСР — 26.IX.1966, Таллин] — архитектор. Уч. в Рижском политехнич. ин-те (1906—13). Преподавал в Таллинском техникуме (1924—32). В 1920—30 создавал проекты планировки эст. городов и поселений (*Вильянди*, 1929). Руководил стр-вом Кохтла-Ярве (1930-е гг.). Работы — назв. в ст. *Таллин* и *Пярну*, а также: начальная школа в Кохтла-Ярве (1939); принимал участие в создании генпланов центра Таллина, *Тарту*, *Нарвы*, Пярну и Вильянди.

СО́АНС (Soans), Олев Паулевич (р. 29.V.1925, Таллин) — график. Уч. в Таллинском ин-те прикл. иск-ва (1945—51). Преподаёт в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (с 1961). Произв.: серия «Балтийская теплоэлектростанция» (сухая игла, офорт, литогр., 1957—60); «Кохтла-Ярве» (оф., 1959), «Молодой ботаник» (сухая игла, 1961), «Освобождение» (сериграфия, 1970), «Кризис» (сериграфия, 1971), «Спокойное вооружение» (смеш. техника, 1974); илл. к поэме А. Т. Твардовского «За далью даль» (литогр., 1961), к сб. стихов Х. Юриссона «Дерево на горизонте» (тушь, 1965).

Лит.: Olev Soans. Kataloog, Tallinn, 1974; Olev Soans. 12 reproduktsiooni, Tallinn, 1976.

СО́АНС (Soans), Яак Георгиевич (р. 6.VIII.1943, Тарту) — скульптор. Уч. в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (1961—66); преподаёт там же с 1968. Произв.: «Лестница» (гипс, 1972), «Лошадиная сила» (гипс, 1973), «Неизвестный» (шамот, 1976), «Тень» (бр., 1977) — все в Художеств. фонде Эст. ССР; монумент. скульптура — пам. Вильяндийским красным стрелкам в Ветле (гранит, 1969), стена коммунаров в Нарве (доломит, 1969), бюст-пам. М. И. Калинину в Таллине (бр., 1970), скульпт. часть мемориала в колхозе им. С. М. Кирова близ Таллина (бр., 1976), пам. А. Таммсааре в Таллине (бр., гранит, 1978, арх. Р. Лууп).

Лит.: Eller M., Neli noort kujurit, «Noorus», 1970, № 7; Jaak Soans. [Kataloog], Tartu, 1977.

СТА́РКОПФ (Starkopf), Антон Гейнович [10 (22).IV. 1889, хутор Кярнери, ныне Раплаский р-н — 3.XII. 1966, Тарту] — скульптор. Уч. в художеств. школе А. Ажбе́ (см. *Словения*) и в школе-ателье Х. Швегерле (1911—12) в Мюнхене, в Париже в Рус. академии (1912—14). Преподавал в Высшей художеств. школе «Паллас» в Тарту (1919—29; директор в 1929—1940). Директор училища прикл. иск-ва им. Я. Коорта в Таллине (1940—41). Преподавал (1944—50; директор в 1945—48) в Тартуском художеств. ин-те (проф. с 1947). Работал в Москве в мастерской С. Д. Меркурова (см. *РСФСР*, 1950—54). Произв.: «Стоящая женщина» (бетон, 1919—20, Ателье-

музей А. Старкопфа, Тарту); женская фигура (бр., 1923), «Пьета» (дуб, 1925), «Флора» (дуб, 1926), «Скорбящая женщина» (дер., 1934), «Вечер» (гранит, 1936—1937) — все в Художественном м. Эст. ССР, Таллин; «Утопающий» (гранит, 1931), «Сидящая женщина с ребёнком» (гранит, 1939) — оба в Ателье-музее А. Старкопфа, Тарту; «Борцы» (дер., 1947, Тартуский художественный м.), рельеф «Горе» (гранит, 1960, Ателье-музей А. Старкопфа, Тарту), портрет живописца К. Мяги (гранит, 1963, Тартуский художеств. м.), «Материнское счастье» (шамот, 1964, Ателье-музей, А. Старкопфа, Тарту).

Лит.: Червонная С., Антон Старкопф, М., 1967; Anton Starkopf. Kataloog, Tartu,1960 (на эст. и рус. яз.); Erm V., Skulptor A. Starkopf, «Kunst», 1960, № 1 (резюме на рус. яз.); Erm V., Anton Starkopf, Tallinn, 1977 (резюме на рус. и англ. яз.).

СУ́ББИ (Subbi), Олев Йоханнесович (р. 7.III.1930, Тарту)— живописец. Уч. в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (1957—62). Произв.: «Воскресенье женщины с побережья» (1965), «Обнажённая на фоне пейзажа» (1968) —оба в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; «Пейзаж с гвоздиками» (1968, Художеств. фонд Эст. ССР), «Обнажённая с красным цветком» (1969), «Лето» (1969, ГТГ); «Августовский пейзаж» (1971) и «Дама в зелёной юбке» (1973)— оба в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин.

Лит.: Плетнева Г., Олев Субби. Человек и природа. [Альбом], М., 1973; Olev Subbi. Kataloog, Tallinn, 1971 (на эст., рус. и англ. яз.); Olav Maran. Enn Põldroos. Olev Subbi. [Kataloog], Tartu, 1967; Pihlak E., Realiteet uues kvaliteedis, «Kunst», 1968, № 3; Abolina R., Olev Subbi, B., 1979.

СЫ́МЕР (Sõmer), Сайма Аугустовна (р. 6.II.1933, Каркси-Нуйа, Вильяндиский р-н) — керамист. Уч. в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (1953—59). Произв.: ваза с рыбами (1966), декор. бутыль (1967), декор. формы «Красный шар» и «Золотой шар» (1972), панно «Город» (1973). декор. пластина «Облако» (1974), композиция «Вариации» (1975), вазы «Космос» (1977—78), декор. пластина «Море» (1978)— все керамика, Художеств. м. Эст. ССР, Таллин.

ТАММ (Tamm), Вяйно Густавович (р. 8.VII.1930, Таллин)— художник интерьера. Уч. в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (1949—55); преподаёт там же (с 1968 зав. кафедрой интерьера). Работы — назв. в ст. *Таллин*, *Тарту*, а также: оформление интерьеров кафе «Тульяк» в Таллине (1967, соавтор), опытной станции птицеводства в Куртне (1966, совм. с В. Ази).

ТА́РВАС (Tarvas), Пеэтер Карлович [р. 24.XII.1915 (6.I.1916), Курессааре, ныне Кингиссеп]— архитектор. Уч. в Тех. ин-те в Брно (Чехословакия, окончил в 1940). Преподаёт в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (с 1961 проректор по научной работе). Работы — назв. в ст. *Тарту*, а также: павильон Эст. ССР на ВДНХ в Москве (1954, совм. с Х. *Арманом* и А. *Вольбергом*), кинотеатр «Сыпрус» в Таллине (1955, совм. с А. Вольбергом), спортивная база на Кяэрику (1960, совм. с У. Тёльпусом), плавательный бассейн «Калев» в Таллине (1965, совм. с У. Тёльпусом).

ТА́СКА (Taska), Эдуард Михкелевич [10(22).IV.1890, волость Конгута, ныне Тартуский р-н —8.III.1942]— мастер декор.-прикл. иск-ва. Уч. в переплётной мастерской К. Унгера в Тарту (1905—08), в мастерской К. *Рауда* (1906—09), в Париже, Мюнхене и Петербурге. Руководил мастерской художеств. обработки кожи Таллинского художеств.-пром. училища (1916—24); открыл в 1923 учебную мастерскую по художеств. обработке кожи в Таллине. Произв.: почётный адрес Моск. Художеств. театру (кожа, 1928, совм. с Г. *Рейндорфом*); переплёт кн. Ж. Дюамеля «Принц Джафар», О. де Бальзака «Наследник дьявола» (оба — кожа, ручная печать, 1930-е гг.) — все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин.

Лит.: Jõeste V., Ed. Taska osast meie nahkehistõõ arengus, «Kunst», 1960, № 1 (резюме на рус. яз.).

ТО́ЛЛИ (Tolli), Виве Вальтеровна (р. 28.VII.1928, Таллин)— график. Уч. в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (1947—53). Произв.: «Пейзаж острова Муху» (сухая игла, 1956), «Старый рыбак» (1963), «Дева медного моста» (1964), «Высохшие цветы» (1965), «Садовник» (1966), «Блуждающее озеро» (1967), «Озеро над городом» (1967), «Ноябрь» (1968), «Песни М. Теодоракиса» (1970), «Каменные ритмы» (1971), «Таллин. Старый город» (1973), «Жаждущий сад» (1974), «Иванов день» (1977)— все травление, Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; илл. к сказаниям А. Анниста «Сказительница Мари» (травление, 1967), «Удрес-Кудрес — сын Солнца» (травление, 1974), экслибрисы.

Лит.: Бернштейн Б., Виве Толли, в сб.: Искусство книги, 65/66, М., 1970; Виве Толли. Офорты. Каталог, М., 1971; Vive Tolli. Graafika. Kataloog, Tallinn, 1968 (на эст. и рус. яз.); Виве Толли. Альбом. Сост. Б. Бернштейн, М., 1978; Viiroja L., Vive Tolli, Tallinn, 1975 (резюме на рус. и англ. яз.).

ТО́МБЕРГ (Tomberg), Бруно Артурович (р. 29.III. 1925, Пярну)— архитектор, художник интерьера. Уч. в Таллинском ин-те прикл. иск-ва (1945—50). Преподаёт в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (с 1968). Работы: проекты мебели, оформление интерьеров и выставок; ювелирные изделия, ковры и декор. ткани.

ТО́ОТС (Toots), Виллу Карлович [р. 11(24).VIII.1916, Таллин]— книжный график, художник шрифта и каллиграф. Уч. в Высшей художеств. школе «Паллас» в Тарту (1937—39). Руководитель Школы художеств. шрифта при Ун-те культуры в Таллине (с 1965). Работы: оформление и каллиграфия книг «Старый Таллин» (1956) и «Море» Ф. Тугласа (1966).

Соч.: Современный шрифт, М., 1966; Tänapäeva kiri, Tallinn, 1956; 300 burtu veidi. [Albums], Rīga, 1960; Eesti kirjakunst. 1940—1970, Tallinn, 1973.

Лит.: Лоодус Р., Неповторимый почерк, «Книжное обозрение», 1977, № 36; Soosaar M., Villu Toots 60, «Kultuur ja Elu», 1976, № 8.

ТОРН (Torn), Ильмар Александрович (р. 1.I.1921, Курессааре, ныне Кингисепп)— график. Уч. в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (1950—55); преподаёт там же (с 1974). Председатель Правления СХ Эст. ССР (с 1967). Произв.: «Руки рыбака» (1958), серия «Островитяне» (1964, оба — линогр.); серии — «Восстание на острове Сааремаа» (цв. гр. на дер., 1969), «В. И. Ленин» (литогр., 1970), «Человек и природа» (1970—73), «Новый город» (1974—75, обе — гр. на дер.); илл. к кн. А. Хинта «Берег ветров» (тушь, 1967—68), Ю. Смуула «Болезненный свет» (тушь, 1970—71).

Лит.: Бернштейн Б., Ильмар Торн, М., 1978; Ilmar Torn, Tartu, 1974; Viiroja L., Ilmar Torn, Tallinn, 1979.

ТРИЙК (Triik), Николай Густавович [26.VII(7.VIII). 1884, Таллин — 12.VIII.1940, там же]— живописец и график. Уч. в ЦУТР (1901—05) и в ателье О. Э. Браза в Петербурге (1906), в Школе Об-ва поощрения художеств (1908—09) у Н. К. *Рёриха* (см. *РСФСР*), совершенствовался в Финляндии, Норвегии, во Франции в Школе изящных искусств, в академиях Коларосси и Жюлиана (1906—08) в Париже. Преподавал в Высшей художеств. школе «Паллас» в Тарту (1921—26 и 1928—39). Произв.: портреты художника А. Лайкмаа (пастель, 1905), поэта Юхана Лийва (уголь, 1909), худож. А. Лайкмаа (1913) — все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; «Судно „Леннук“» (темпера, мел, 1910, частн. собр.), портрет Г. Суйтса (1931, Тартуский художеств. м.); илл. к сб. стихов Г. Суйтса «Страна ветров» (1913).

Лит.: Vaga A., Nikolai Triik, Tartu-Tallinn, 1939; Nikolai Triik. Kataloog, Tallinn, 1959 (на эст. и рус. яз.); Pihlak E., Nikolai Triik, Tallinn, 1969 (резюме на рус. яз.).

У́ЛАС (Ulas), Пеэтер Теодорович (р. 7.IV.1934, Таллин)— график. Уч. в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (1953—59). Преподаёт в Таллинском педагогич. ин-те (с 1963). Произв.: «Большая камбала» (1963), «Стая птиц» (оба — гр. на линолеуме и фанере, 1964),

триптих «Вечный огонь» (травление, 1967), «Жертва» (акватинта, 1968), «Озеро Каарна» (акватинта, меццотинто, 1970), «Озеро Соярв» (мягкий лак, акватинта, 1970).

Лит.: Peeter Ulas. Herald Eelma. Kataloog, Tallinn, 1970; Bernštein B., Peeter Ulas..., «Kunst», 1970, № 2.

УУТМАА (Uutmaa), Рихард Густавович [29.IX(12.X). 1905, Альтья —18.V.1977, Таллин]— живописец. Уч. в Высшей художеств. школе «Паллас» в Тарту у Н. *Трийка* (1928—35). Произв.: «Рыбаки северного побережья» (1945, Тартуский художеств. м.); «Жатва» (1941), «Поморяне» (1945), «Рыбаки на море» (1953), «Перед грозой» (1956), «Эстонский пейзаж» (1962)— все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин.

Лит.: Matt F., Richard Uutmaa, Tallinn, 1966 (резюме на рус. яз.).

ХААМЕР (Haamer), Эрик Александрович [р. 4(17).II. 1908, Курессааре, ныне Кингисепп]— живописец. Уч. в Высшей художеств. школе «Паллас» в Тарту (1932—35). С 1944 работает в Швеции. Произв.: «Жатва» (1939), «Лов угря» (1942), «Семья в воде» (1940-е гг.)— все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; «Танец» (1951), «На качелях» (1966).

ХААС (Haas), Вольдемар Михкелевич [р. 21.V(2.VI). 1898, Тори, Пярнуского р-на]— театр. художник. Уч. в Высшей художеств. школе «Паллас» в Тарту (1919—1923). Преподавал в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (1947—67, проф. с 1947). Произв.: оформление опер и балетов — «Калевипоэг» Э. Каппа (1948 и 1953), «Берег бурь» Г. Эрнесакса (1949), «Тийна» Л. Аустера (1955)—все в театре «Эстония», Таллин.

Лит.: Matt F., Voldemar Haas, Tallinn, 1958 (на эст. и рус. яз.).

ХЕЛЛАТ (Hellat), Георг (Юри) [19.II(3.III).1870, волость Пука, ныне Валгаского р-на — 28.VIII.1943, Таллин]— инженер и архитектор. Уч. в Ин-те гражд. инженеров в Петербурге (окончил в 1900). Работал в России, затем в Таллине (гор. арх. в 1913—18). Работы: здание Об-ва эст. студентов (ныне Вычислительный центр ун-та; 1901—02) в Тарту, театр «Эндла» в Пярну (1910—11, совм. с Э.Вольффельдтом), клуб «Сяде» в Валге (1911, оба не сохранились), 2-я средняя школа в Тарту (1914—21), обществ. здание на ул. Суур-Карья, в Таллине (1928).

ХЕРКЕЛЬ (Herkel), Вольдемар Аугустович (р. 4.I. 1929, Вазалемма, Харьюский р-н)— архитектор. Уч. в Таллинском политехнич. ин-те (1947—53). Преподаёт в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (с 1961). Работы — назв. в ст. *Таллин*, а также: ателье мод «Лембиту» в Таллине (1954, совм. с К. Вальдре); кафе — «Каунас» в Тарту (1969), «Кадриорг» в Таллине (1971) и «Мерепийга» в Раннамыйзе (1967).

ХОЙДРЕ (Hoidre), Ало (Александр) Яанович [р. 13 (26).I.1916, Петроград]— график. Уч. в Таллинском художеств.-пром. училище (1932—37), в Высшем художественном училище (1938—40) и Училище прикладного иск-ва им. Я. Коорта в Таллине. Преподавал в Таллинском ин-те прикл. иск-ва (1944—50) и Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (с 1951). Произв.: илл. к «Калевипоэгу» Фр.-Р. Крейцвальда (совм. с О. Кангиласки и Р. *Сагритсом*, 1950), «Песни о Нибелунгах» (1977) — оба литография; «Биеннале в Венеции» (1964) и «Восстановление» (1965) — оба литография; «Монологи» (литогр., 1970), «Чёрная магия» (литогр., сериграфия, 1971), «Таллин, праздник» (цв. автолитогр., 1973).

ЭЙНМАНН (Einmann), Эдуард Янович [р. 10(23).I. 1913, Кулламаа, ныне Маарьямааского р-на]— график и живописец. Уч. в Таллинском художеств.-пром. училище (1928—30), в Таллинском училище изобразит. и прикл. иск-ва (1938—40). Преподавал в Тартуском художеств. ин-те (1944—48; директор в 1948—51). Произв.: рис.— «Сладкий сон» (1949), портрет жены (уголь, 1954), портрет И. Семпера (уголь, 1962) — все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; портрет Р. Сирге (уголь, 1970, Художеств. фонд Эст. ССР), «Лодочник на Ниле» (акватинта, 1961); живопись — «Старый Таллин» (1963), «Виктор Кингисепп» (1969, Художеств. фонд Эст. ССР).

Соч.: Püramiidide maal, Tallinn, 1963.

Лит.: Ed. Einmann. [Kataloog], Tallinn, 1956 (на эст. и рус. яз.); Bernštein B., Eduard Einmann, Tallinn, 1956 (на эст. и рус. яз.); Eduard Einmann. Kataloog, Tallinn, 1973 (на эст. и рус. яз.).

ЭРМ (Erm), Леези Юхановна [р. 1(13).I.1910, Кодасоо, ныне Харьюского р-на]— мастер декор.-прикл. иск-ва. Уч. в Художеств.-пром. (1924—30) и в педагогич. училищах (1930—32) в Таллине. Преподавала в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (1947—69). Произв.: декор. ткань «Звёздная» (1956), ковёр «Зелёный» (1957), стенной ковёр «Муху» (1958), декор.ткань «Тигровая шкура» (1959)—все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; стенной ковёр «Голуби» (1960, Художеств. фонд Эст. ССР, Таллин), стенной ковёр «Матсалу» (1964, Министерство культуры СССР).

Лит.: Leesi Erm. Kataloog, Tallinn, 1964; Pärnamägi M., Leesi Ermi vaibaloomingust, «Kunst», 1968, № 2.

ЭЭЛЬМА (Eelma), Херальд Вуллемович (р. 26.III. 1937, Выхмута, Раквереского р-на) — график. Уч. в Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (1953—59). Произв.: «Старый Таллин» (1965), «После бомбы» (1966), «Родина» (1970, все — линогр.), «Конюх», «Поле» (обе — мягкий лак, 1975) — все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; илл. к роману А. Таммсааре «Правда и справедливость» (гр. на дер., 1964—68); «Гроздья гнева» (линогр., 1969), «Дерево» (линогр., 1972), «Мосты» (линогр., 1974).

Лит.: Jõgi H., Herald Eelma illustratsioonid A.H.Tammsaare romaanile «Tõde ja õigus», «Kunst», 1964, № 2 (резюме на рус. яз.); Peeter Ulas. Herald Eelma. Kataloog, Tallinn, 1970; Jõgi H., Herald Eelma vabagraafikast, «Kunst», 1971, № 2; Helme S., Aeg Herald Eelma joonistustes, «Kunst», 1977, № 1 (резюме на рус. и англ. яз.).

ЯНЗЕН (Jansen), Аугуст Янович [24.IX(6.X). 1881, Волтвети, ныне Пярнуский р-н — 23.I.1957, Таллин]— живописец. Уч. в школе Об-ва поощрения художеств (1902—05) и АХ у Д. Н. Кардовского (см. *РСФСР*; 1904—13) в Петербурге. Преподавал в Художеств.-пром. (1926—38) и Высшем художеств. (1938—40) училищах и Художеств. ин-те Эст. ССР в Таллине (1946—56, проф. с 1947). Произв.: «Во дворе хутора» (гуашь, 1912, Тартуский художеств. м.); «Охота на лебедей» (1916), автопортрет (1924), портрет Кристьяна Рауда (1933), «Таллин зимой» (1942), портрет художника М. Роосмы (1952)— все в Художеств. м. Эст. ССР, Таллин; «Деревенский пейзаж» (1946, Тартуский художеств. м.).

Лит.: Pert J., August Jansen, Tallinn, 1931; August Jansen. Kataloog, Tallinn, 1956 (на эст. и рус. яз.); Kruus A., August Jansen, Tallinn, 1975 (резюме на рус. яз.).

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Арх. отд. Таллинского политехнич. ин-та, 1945—51 (с 1951 при Художеств. ин-те Эст. ССР).

Рисов. школа при Тартуском ун-те, 1803—91; с 1832 по 1873 единств. художеств. учебное заведение в Прибалтике; основатель и первый преподаватель — К.-А. *Зенф*. **Курсы при Эст. художеств. об-ве** в Таллине, осн. в 1912, в 1914 преобразованы в **Таллинское гор. художеств.-пром. училище** (1914—20); на его базе осн. **Таллинское художеств.-пром. училище** (1920—38). **Высшее художеств. училище** и **Училище изобразит. и прикл. иск-ва** (среднее) в Таллине, оба 1938—40; образованы из Таллинского художеств.-пром. училища, в 1940 вновь слиты в **Училище прикл. иск-ва им. Я. Коорта,** 1940—41.

Таллинское училище изобразит. и прикл. иск-ва, 1942—1944 (с 1943 прикл. иск-ва), создано на базе Училища прикл. иск-ва им. Я. Коорта; после освобождения Эстонии преобразовано в **Таллинский институт прикл. иск-ва,** 1944—50. **«Паллас»**— художеств. школа в Тарту, осн. в 1919 художеств. объед. «Паллас»; с 1924 по 1940 — **Высшая художеств. школа «Паллас»** (готовила живописцев и графиков); существовала также в 1943—44. **Высшая художеств. школа им. К. Мяги** в Тарту, 1940—41, преобразована из предыдущей, в 1942—43 на той же базе были открыты **Высшие курсы изобразит. иск-ва. Тартуский художеств. ин-т,** 1944—1950, после освобождения Э. открыт на основе Высшей художеств. школы «Паллас». **Художеств. ин-т Эст. ССР** в Таллине, осн. в 1950 в результате слияния Тартуского художеств. ин-та и Таллинского ин-та прикл. иск-ва (до 1954 в Тарту существовал филиал ин-та).

Лит.: Н у р к Т., Высшая художественная школа «Паллас», Тарту, 1967; Eesti NSV Kunstiinstituut [1914—1964], Tallinn, 1964; Eesti NSV Riiklik Kunstiinstituut. [Album], Tallinn, 1974.

ОРГАНИЗАЦИИ

Об-во эст. арх. (Eesti Architektide Ühing, EAÜ), осн. в 1922 в Таллине, в 1934—40 существовало как секция арх-ры при Инж. палате. **СА Эст. ССР** (до 1956 — Союз эст. сов. арх., ENSV Architektide Liit), осн. в 1945 в Таллине. Съезды: 1-й—1945; 2-й—1947; 3-й—1950; 4-й— 1954; 5-й—1955; 6-й—1957; 7-й—1960; 8-й—1962; 9-й—1965; 10-й—1969; 11-й—1973. 250 чл. (на 1977).

Эст. художеств. об-во (Eesti Kunstiselts) в Таллине, 1907—19, первая организация эст. худож., устраивала выставки. **«Паллас»** («Pallas»), художеств. об-во в Тарту, 1918—40, существовало вначале как об-во худож. и писателей, позже как организация худож., устраивала очередные выставки новых произв. эст. худож. и внеочередные выставки, где показывалось художеств. наследие и современное зарубежное иск-во. **Союз эст. худож.** (Eesti Kunstnike Liit, EKL) в Таллине, 1922—1940, организация консервативного направления. **Эст. центр. об-во худож.** (Eesti kujutavate kunstnikkude keskühing, EKKKÜ), в Таллине, 1922—40, осн. как центр. объед. орган худож.; устраивало выставки, изд. альбомы («EKKKÜ viis aastat», 1927), «16 aastat iseseisvat kunsti» (1934), «Kunstialbum», т. I—IV (1934—38). **«Группа эст. худож.»** (Eesti Kunstnikkude rühm, EKR) в Тарту, 1923—40, художеств. организация с уклоном к кубизму и конструктивизму; изд. альманах «Uue kunsti raamat» (1928), устраивала выставки, в т. ч. совм. с худож. Латвии (1924) и Финляндии (1932). **Об-во прикл. худож.** (Rakenduskunstnike Ühing, Rakü), 1932—40, объединяло худож.-прикладников, устраивало выставки. **СХ Эст. ССР** (до 1957 — Союз эст. сов. худож. ENSV Kunstnike Liit), осн. в 1943 в Ярославле худож., находившимися в эвакуации. Съезды: 1-й—1943; 2-й—1944; 3-й—1945; 4-й—1946; 5-й—1947; 6-й—1950; 7-й—1953; 8-й—1955; 9-й—1957; 10-й—1959; 11-й—1962; 12-й—1964; 13-й—1967; 14-й—1969; 15-й—1972; 16-й—1977. 455 чл. (на 1979).

Лит.: Р а т н и к Э., Художественное общество «Паллас». 1918—1940, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Тарту, 1975.

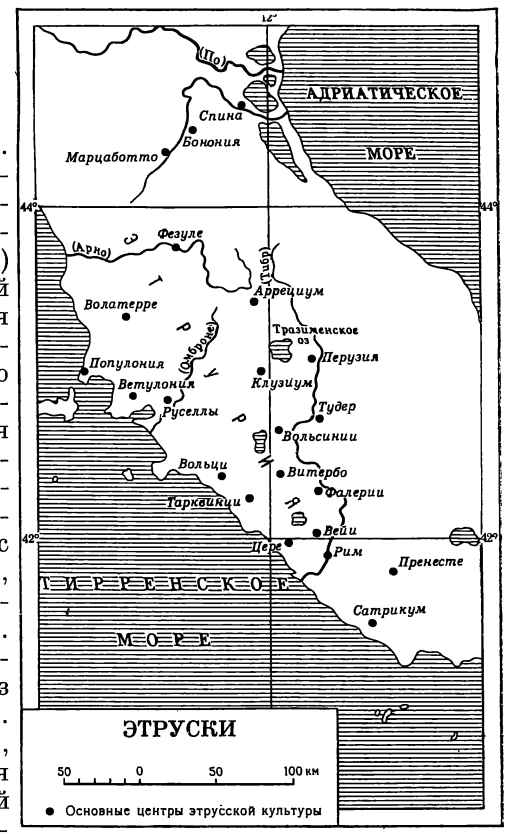
ПЕРИОДИКА

«Ehitus ja arhitektuur» («Строительство и архитектура»)— бюллетень Гос. комитета Совета Министров Эст. ССР по делам стр-ва и арх-ры, выходит 3 раза в год с 1962. **«Kunst»** («Искусство»)— альманах, выходит 2—4 раза в год с 1958. **«Kunst ja Kodu»** («Искусство и быт»)— альманах, выходит 3 раза в год с 1958. **«Sirp ja Vasar»** («Серп и молот»)— газ., орган Министерства культуры и творческих союзов Эст. ССР, выходит 1 раз в неделю с 1940.

А в т о р ы: В. Раам (иск-во древнего периода, ср.-век. арх-ра и иск-во, арх-ра и изобразит. иск-во 16—18 вв.), Л. Генс (арх-ра и декор.-прикл. иск-во, изобразит. иск-во конца 18 — сер. 19 вв., сов. скульптура, нар. иск-во), Б. М. Бернштейн (изобразит. иск-во 2-й пол. 19 — нач. 20 вв., живопись и графика буржуазной Эстонии, Сов. Эстонии), В. Раам, Л. Генс (справки о городах и арх. памятниках), Х. Сизаск (справки о художниках и архитекторах).

ЭТРУСКИ

(ПО-ЛАТИНСКИ ETRUSCI, TUSCI, ПО-ГРЕЧЕСКИ TYRSĒNŎI, САМОНАЗВАНИЕ — RASNA)



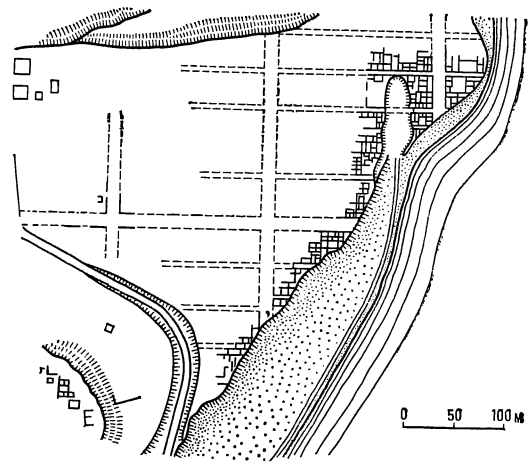
Этруски — древние племена, населявшие в 1-м тысячел. до н. э. С.-З. Апеннинского п-ова — область, которая в древности называлась Этрурией, и создавшие развитую цивилизацию, предшествующую римской (см. *Рим Древний*). В период военного и политического могущества (6—5 вв. до н. э.) влияние Э. распространяется на области фалисков, Лаций и его главный город Рим, проникает далеко на С., включая долину р. По и Северную Адриатику. Происхождение Э. остаётся неясным. Согласно Геродоту, Э. пришли в Италию из Лидии (западная часть Малой Азии). Дионисий Галикарнасский видел в Э. коренных жителей Италии. Современная этрускология, основываясь на сообщениях греческих и римских авторов, на данных археологии, считает, что этрусские племена сложились в самой Италии в результате взаимных контактов местного и пришлого населения. Процесс этнического формирования Э. завершился к 8 в. до н. э., а их материальная культура развивалась на основе италийской культуры Виллановы (см. *Италия*). В конце 7 в. до н. э. возникла конфедерация двенадцати городов-государств, во главе которой стояли ежегодно избираемые из правителей отдельных городов высший магистр и жрец. Крупнейшими городами конфедерации были: Вейи (Veji), Вольсинии (Volsinii, современный Больсена), Ветулония (Vetulonia), Руселлы (Rusellae), Тарквинии (современный Тарквиния), Цере (современный Черветери), Клузиум (современный Кьюзи), Перузия (современный Перуджа), Аррециум (современный Ареццо), Волатерре (современный Вольтерра), Фезуле (современный Фьезоле) — все см. *Италия*. Э. вели торговлю с крупными городами и государствами древнего мира — Афинами, Коринфом (чернофигурные и краснофигурные вазы, ювелирные изделия), Карфагеном, Сардинией, Сицилией, Египтом и Финикией (стекло, фаянс), Урарту (бронза), Сирией и Кипром (золото и слоновая кость), греческими колониями на Ю. Италии. Широкий торговый обмен с соседними странами сопровождался установлением прочных связей и художественных контактов. Расцвет этрусской цивилизации относится к 6—5 вв. до н. э. С 5 в. до н. э. Этрурию захватывает процесс постепенного политического и экономического упадка. В течение 4—3 вв. до н. э. многие этрусские территории оказались в подчинении Рима. Во 2—1 вв. до н. э. Э. сохраняли прежнее политическое устройство и культурную самобытность, с 1 в. до н. э. Этрурия, ставшая частью Римского государства, переживает процесс быстрой романизации.

Э. внесли значительный вклад в культурное развитие Древней Италии. Сильным было их воздействие на искусство и культуру Древнего Рима. Периодизация искусства Э.— одна из самых сложных проблем современной этрускологии. Слабая изученность социально-политической истории городов Э., их внешних связей с другими народами Средиземноморья, трудность датировки памятников искусства породили разные точки зрения на определение границ отдельных периодов в раз-

витии этрусской культуры. Ныне принята периодизация, предложенная итальянским историком Р. Бьянки Бандинелли.

Первый расцвет архитектуры, пластики, ремёсел и письменности Э., получивший название ориентализирующего периода, приходится на конец 8 в.—7 в. до н. э. и связан с усилением контактов с народами Малой Азии и Сирии. В этот период активно проявляются восточные влияния, в орнаментике преобладают растительные и зооморфные мотивы (реальные и фантастические животные). Центрами ориентализирующего стиля были Вейи и приморские города — Цере, Тарквинии и Вульчи (Vulci). Развитие торговли способствовало расширению сфер влияния и укреплению контактов с греками (см. *Греция* Древняя) и финикийцами (см. *Финикия*). Начиная с 6 в. до н. э. периоды развития этрусского искусства получили названия, аналогичные греческим,— архаический (6—5 вв. до н. э.), классический (5—3 вв. до н. э.), эллинистический (3—1 вв. до н. э.).

Сохранившиеся до наших дней остатки городов, руины храмов, многочисленные склепы свидетельствуют о высоком уровне развития **архитектуры.** Этрусские города возникали на территории, ранее занятой сельским населением, чаще всего на невысоких ровных плато, ограниченных с одной стороны рекой, а с другой — горным хребтом (Марцаботто, Marzabotto, близ современной Болоньи, см. *Италия*), на высоких труднодоступных возвышенностях (Клузиум, Волатерре, Перузия), иногда в дельтах рек, как портовый г. Спина (Spina). Планировка городов зависела от рельефа местности. Расположенные на высоких холмах, этрусские города террасами спускались вдоль склонов. Греческую гипподамову планировку (см. *Греция* Древняя) имел г. Спина, обнаруженный аэрофотосъёмкой в 1956. Исключительный интерес представляют остатки г. Марцаботто, который являлся примером регулярной планировки этрусских городов. Прямоугольный план Марцаботто диктовался двумя идущими с В. на З. и с С. на Ю. главными магистралями. Перпендикулярно им располагались мощёные улицы, которые образовывали отдельные участки жилых домов, т. н. инсулы. В городе существовала продуманная система канализации и водоснабжения. На С.-З. Марцаботто находился городской акрополь — укреплённая часть города с пятью храмами и алтарями.



План города Марцаботто. 6—5 вв. до н. э.

Многочисленные дороги широкой сетью связывали города как на территории современной Тосканы, так и на С. от р. Арно и на Ю. от р. Тибр. Дороги либо высекались непосредственно в скалистой породе, а параллельно прокладывались сточные канавы (Сована, Sovana), либо выкладывались из плоских камней (Фезуле, Перузия). Над реками и глубокими оврагами строились мосты. При возведении мостов Э. применяли арочную конструкцию с замковым камнем, крепко держащим систему квадров (мост в Буликаме, Bulicame). Иногда использовалась скала высокого берега реки, служившая опорой одной части арочного моста (мост Бьеда). Удлинив и изменив форму природной пещеры близ г. Вей, Э. направили русло р. Форнелло в образовавшийся тоннель (Понте-Содо, длиной 80 *м*). Глубокий водный канал был пробит и близ г. Анседония (Ansedonia). О высоком уровне строительной техники Э. свидетельствуют остатки городских стен и крепостные ворота с арками. Вокруг городов возводились высокие и широкие (от 3 до 5 *м*) крепостные стены, состоящие из двух панцирей с внутренней забутовкой и системы боевых башен (Новые Фалерии, Falerii Novi; Перузия; Сатрикум, Satricum; Фезуле). Кладка стен была циклопической, с грубыми глыбами камня, положенными друг на друга (стена в Кори, Cori), полигональной, с тщательно подтёсанными на гранях и плотно пригнанными друг к другу камнями (стена в Эмилии, Aemilia), а также в виде прямоугольных квадров, уложенных горизонтальными рядами (Перузия, Новые Фалерии), тычком и логом. Городские стены

Крепостная стена во Фьезоле.

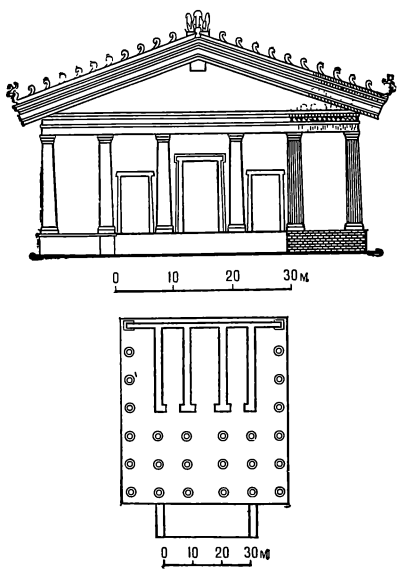
включали не менее трёх ворот в виде огромных арок, украшенных скульптурой и рельефами. Как правило, перекрытие ворот было сводчатым. Необычное завершение имели трапециевидные ворота в Сеньи (Segni), в которых крупная плита была положена на подтёсанные внутри балки устоев. Примером инженерного мастерства Э. являются северные ворота Перузии с аркой Августа. Справа и слева от входной арки ворота фланкируют две мощные башни; арки, расположенные одна над другой, разделены фризом с каннелированными пилястрами и щитами. Юго-восточные ворота Перузии (т. н. Порта Марция) украшены полуфигурами, очевидно Зевса и Диоскуров. Для фортификационных сооружений Э. характерно соединение функциональных и декоративных элементов (использование пилястр, карнизов, дорического фриза, рельефов). Башни крепостных стен, судя по терракотовой модели в Музее Виллы Джулия в Риме, были широкими и высокими. Повторение древних башен можно встретить в бывших этрусских городах — Сан-Джиминьяно, Тарквинии (оба — см. *Италия*), Болонье.

Древнейшим типом жилых построек были круглые и овальные в плане хижины, представление о которых дают глиняные погребальные урны, найденные в некрополях Клузиума, Цере, Перузии. Классическим типом этрусского дома было прямоугольное в плане здание с высокой дву- или четырёхскатной кровлей. Крыша имела прямоугольное отверстие, через которое освещался дом. Под ним в полу дома находился небольшой бассейн, куда стекала дождевая вода. Жилые помещения располагались строго симметрично вокруг закрытого внутреннего дворика. Дома строились из камня (фундаменты домов, в частности в Марцаботто и Ветулонии), сырцового кирпича (стены) и дерева (перекрытия).

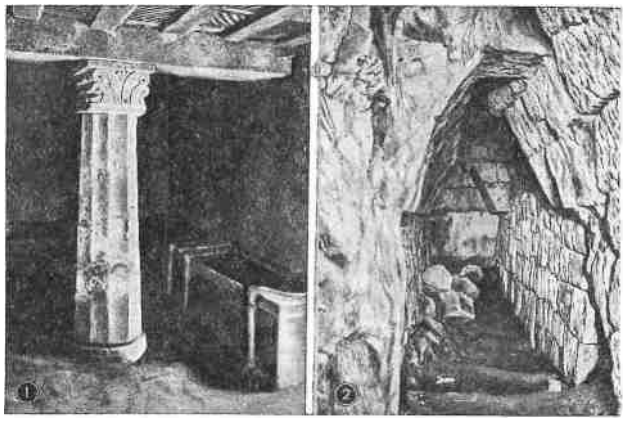
Терракотовая модель фронтона храма из Неми. Около 300 до н. э. Музей Виллы Джулия. Рим.

Об архитектуре этрусских храмов можно судить по остаткам фундаментов, найденным в Марцаботто, Сеньи, Орвието (см. *Италия*), Старых Фалериях (Falerii Veteres), а также по описанию, оставленному Витрувием (см. *Рим Древний*), терракотовым урнам и украшениям. Помещённый на высокое основание (подиум) этрусский храм представлял собой широкое здание с тремя или одной целлой. Его главный фасад украшал глубокий портик с низкими, широко расставленными деревянными колоннами, высота которых составляла треть ширины храма. В архитектуре этрусских храмов отсутствует последовательная разработка целостного ордера, однако налицо усложнение и увеличение базы, рост пролётов между колоннами, вынос карниза далеко вперёд, яркая красочность терракотового декора. Стены трёх глухих сторон храма возводились из сырцового кирпича, реже из светлого камня, перекрытие состояло из деревянных балок и полихромной терракотовой черепицы. В эволюции храмовой архитектуры можно выделить два периода — архаический (ранняя, конец 7 —нач. 6 вв. до н. э., и развитая архаика, конец 6 —нач. 5 вв. до н. э.) и эллинистический (конец 4 в. —1 в. до н. э.). В период ранней архаики святилищами служили открытые площадки, напоминающие алтари. В конце 7 или нач. 6 вв. до н. э. появляется простейший тип храма —«простиль» (модель из Сатрикума). Сооружённый из сырца, он имел деревянные колонны и антаблемент, украшенный терракотовыми плитами, состоящими из орнаментальных и фигурных полос. В период развитой архаики совершенствовался терракотовый узор храмов. Облицовочные плиты покрывались орнаментальными рельефами, прорези придавали плитам лёгкость и ажурность. Терракотовые антефиксы и акротерии широко использовались для украшения крыши и фронтонов храмов. По характеру декора этрусские храмы близки храмам Греции, городов Сицилии, греческих колоний Италии. Постройки развитой архаики отличались полихромией — орнаментальные и фигурные плиты декора ярко раскрашивались.

Храм Юпитера Капитолийского в Риме. Реконструкция и план.



Развитие храма с тремя целлами связано с распространением культа триады богов. Оба типа храма — одноцелловый и трёхцелловый — существовали одновременно в разных центрах Этру-



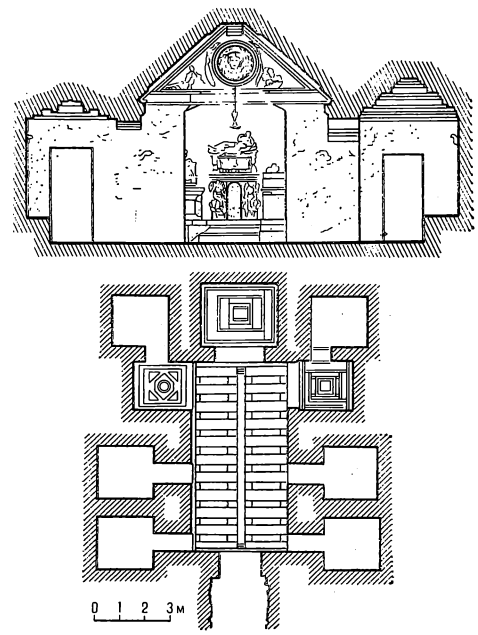
1. Гробница «Капителей» в Цере. 6—5 вв. до н. э. 2. Гробница Реголини-Галасси в Цере. 7 в. до н. э. Дромос.

рии; оформившись ещё в период архаики, они продержались вплоть до эллинизма. Наиболее устойчивым оказался трёхцелловый храм (храмы в Вейях, Марцаботто, Старых Фалериях), в котором каждая из трёх целл замыкалась глухим помещением типа святилища («адитон»). Иногда средняя целла делалась шире двух боковых (храм в Сеньи), а глубокий портик был по объёму равновелик храму. В глубину портика ставились три ряда колонн, по четыре в каждом. В период эллинизма архаическая композиция и декор храмов преимущественно сохранились. Обычно антаблемент украшался терракотовыми плитами, на поле фронтонов размещались терракотовые фигурные композиции (храм в Орвието, 4 в. до н. э.), орнаментика декоративных плит стала суше, рисунок — более мелким и дробным.

Рядом с городами Э. находились некрополи [Тарквинии, Цере, Популония (см. *Италия*), Клузиум, Ветулония], занимавшие довольно обширные территории. Псевдокупольные гробницы Популонии и Ветулонии (7 в. до н. э.) имели квадратные в плане погребальные камеры, сложенные из блоков отёсанного камня и перекрытые ложнокупольным сводом. Каменные гробницы засыпались землёй, создавая таким образом курганный холм (тумулус), который опоясывался невысокой каменной стеной, т. н. крепидой. В гробницу вели узкий дромос и лестница [гробница в Сан-Чербоне (San Cerbone) с хорошо сохранившимся курганным холмом]. На С. Этрурии тумулусы представляли собой насыпные холмы, на Ю. — целиком высекались из скалы (Цере), образуя своеобразный город мёртвых. Создавались также гробницы (Волумниев, Перузия, 2 в. до н. э.,— копия жилого дома) с камерами в виде прямоугольных помещений. В 6 в. до н. э. в северных районах Этрурии существовали гробницы с ложными сводами (Сиена, Флоренция, оба — см. *Италия*). В центре таких камер устанавливался четырёхгранный сужающийся кверху столб (Квинто, Касале-Мариттимо близ Вольтерры, оба — 6 в. до н. э.). При сооружении гробниц зодчие использовали скалистые выступы, естественные углубления и пещеры. Характерным типом такой гробницы является гробница Реголини-Галасси (Цере, 7 в. до н. э.) — продолговатая в плане, с дромосом и двумя овальными камерами по его сторонам. Позднее дромос был перекрыт и обращён в переднюю камеру, аналогичную основной. Стены камер частично вырублены в туфе, частично сложены из каменных блоков, боковые камеры вырублены в породе. Начиная с 6 в. до н. э. господствующей конструкцией монументальных этрусских гробниц стала вытесанная в туфе камера (скальные гробницы близ Вольтерры и Кастель-д'Асco, Castel d'Asso). В северном и западном некрополях Марцаботто (6—5 вв. до н. э.) захоронения производились в каменных ящиках из травертина, перекрытых тяжёлой, имеющей вид двускатной кровли плитой. Разнообразна архитектура гроб-

Гробница Касале-Мариттимо близ Вольтерры. 1-я половина 6 в. до н. э. Археологический музей. Флоренция.

Гробница Волумниев в Перузии. 2 в. до н. э. Разрез и план.



«Сцена пира». Деталь росписи гробницы «Леопардов». 6 в. до н. э. Тарквиния.

ниц некрополя Бандитачча (Banditaccia), расположенного за рекой к С. от Цере. Разновеликие тумулусы заполняют ровное плато по сторонам главной и нескольких поперечных улиц некрополя. Каменные гробницы либо целиком высечены в туфе, либо сложены из квадров камня. В камерах, имитировавших интерьеры жилых домов, высекались из туфа лежанки, кресла, подпорным столбам придавался вид колонн с капителями, стены украшались рельефными изображениями щитов, оружия, из туфа делались «тюфяки» и др. предметы обихода. В период эллинизма индивидуальные гробницы исчезают, появляются громадные склепы с усложнённым планом, сохраняющим симметричность в расположении помещений (гробница Волумниев, Перузия, 2 в. до н. э.). В 3—2 вв. до н. э. создаются крупные гробницы с большим количеством вырезанных в стенах ниш для урн и саркофагов (гробница «Рельефов» в Цере насчитывает 13 ниш и 35 мест для саркофагов).

«Атлеты». Деталь росписи гробницы «Авгуров». Около 530 до н. э. Тарквиния.

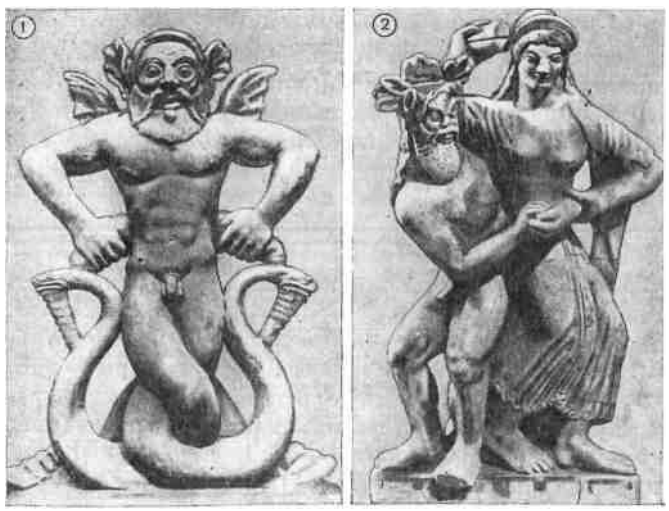
Монументальная **живопись** Э. представлена росписями гробниц некрополей в Тарквиниях, Клузиуме, Орвието, Вульчи и др. Самые древние памятники относятся к периоду ранней архаики (7—6 вв. до н. э.). На живописных фризах гробниц изображались пиры, танцы, игры, похоронные процессии, сцены охоты, рыбной ловли, сражения. Они отличались жизненной убедительностью и реальной достоверностью деталей. Э. вводят в росписи элементы пейзажа, изображая деревья, растения, море, реку и т. д. и населяя его фантастическими или реальными животными (гробницы «Охоты и рыбной ловли», «Леопардов», «Триклиния» — все в Тарквиниях). Палитра художника была ограничена чёрной, белой, красной и жёлтой красками; голубая и зелёная встречались реже. Подчёркнутая фронтальность в постановке фигур, условный язык жестов и поз, чёткость силуэта, обведённого тёмной контурной линией, свойственные ранней этрусской живописи, свидетельствуют о её связи с восточными художественными принципами и вкусами. Монументальная живопись с центром в Тарквиниях достигла расцвета в 6 в. до н. э. В 5 в. до н. э. при ослаблении интереса к пейзажу в ней сохранялась любовь к конкретным, выразительно-характерным деталям. Внимание художников концентрировалось на правдивом изображении мускулатуры обнажённого мужского тела, сложных движений, резких ракурсов, повысилась выразительность контурных линий, цвет стал сочным и ярким (фигуры атлетов, тренеров, музыкантов из гробниц «Поджо аль Моро» и «Холма» в некрополе близ Клузиума). Тесно связанная с погребальным культом и религией Э., монументальная живопись долгое время оставалась консервативной в своём развитии. Греческие влияния проникли в этрусскую живопись в конце 5 — нач. 4 вв. до н. э. и сказались в характере композиций, использовании новых технических приёмов, в большей свободе и артистичности линий, возросшем мастерстве рисунка (гробница «Семи очагов», некрополь в Орвието, 4 в. до н. э.). Черты эллинизма проявились в этрусской живописи позднее, чем в других видах искусства, и выражались гл. обр. в усилении драматизма и экспрессии образов, их суровости и индивидуальной характерности (сцена заупокойной трапе-

Расписная плита с фигурным фризом. Из Цере. Терракота. Около 530 до н. э. Лувр. Париж.

«Танцоры». Деталь росписи гробницы «Львиц». Около 520 до н. э. Тарквиния.

зы супругов Вельтура и Ларт Вельха в гробнице «Щитов» в Тарквиниях; сцена жертвоприношения пленников во время Троянской войны в гробнице «Франсуа» близ Вульчи). Получили распространение мифологические сцены с вплетением в сюжетную канву мрачных мотивов (саркофаг с эпизодами Троянской войны из Тарквиний; сцена битвы Тесея с демоном Тухулка в гробнице «Чудовищ» в Тарквиниях). Заимствуя образы и художественные принципы греческого искусства, Э. вводили в сюжеты росписей персонажи местных религиозных легенд (часто встречаются демон Тухулка, богиня Лаза и др.). Период позднего эллинизма (2—1 вв. до н. э.) связан с упадком этрусской монументальной живописи. Из гробниц почти исчезли росписи, а там, где они остались, заметно огрубление стиля и упрощение тематики. Живописью украшены немногие склепы в Цере (гробница «Рельефов»), Вульчи (гробница «Франсуа»), Тарквиниях (гробница «Тифона»).

Этрусская **скульптура,** ранние произведения которой относятся к 8—7 вв. до н. э., была тесно связана с архитектурой и погребальным культом. Архитектурные терракотовые антефиксы, акротерии, рельефы фризов найдены во всех важнейших поселениях Э. Ярко-красная терракотовая скульптура храмов ранней архаики близка пластике древневосточных народов. Чаще всего антефиксы делались в виде маски или головы (горгона Медуза из храма Аполлона в Вейях, ок. 500 до н. э.). С усложнением архитектурного декора храмов (6—5 вв. до н. э.) антефиксы принимали форму раскрытой раковины или фигуры, головы и маски окружались стилизованной листвой или змеевидными волосами. В архитектурном декоре зрелой архаики широко использовались греческие изобразительные мотивы — антефиксы и акротерии изготовлялись с ликами горгон, силенов, менад. Встречаются сложные антефиксы в виде крылатого морского чудовища Тифона со змеевидными ногами (Тифон из храма в Сатрикуме, ок. 500 до н. э., Музей Виллы Джулия, Рим) или в виде парных групп — борющихся воинов, пляшущих силенов и менад, подвыпивших силенов и т. д. (находки в Цере, Старых и Новых Фалериях, Сатрикуме). Лицевые стороны балок фронтона украшались терракотовыми плитами. В 5 в. до н. э. балки завершались орнаментом в виде извивающихся лент, ограниченных пятилепестковыми розетками, горельефными фигурами всадников (храм в Аррециуме, 5 в. до н. э.), убитых воинов (храм «Матер Матута» в Сатрикуме). Первые свободностоящие терракотовые статуи, заполняющие поле фронтонов или расположенные на верхней балке двускатного перекрытия храма, появляются во 2-й пол. 6 в. до н. э. Сохранилось имя мастера Вулки (Vulca) из Вей, которому приписывают убранство храма Юпитера Капитолийского в Риме. В коллекции Музея Виллы Джулия хранятся части скульптурной группы «Аполлон и Гермес, борющиеся за священную лань» с фронтона храма Аполлона в Вейях (конец 6 в. до н. э.). Стиль мастера Вулки отличается мощью и экспрессией в трактовке формы, чутким отношением к греческим образцам. Своеобразные черты собственно этрусского искусства видны в образе Аполлона, в стилизации отдельных деталей. Влияние греческой пластики на этрусскую скульптуру заметно возросло к 4 в. до н. э., что привело к большей сдержанности движений, интересу к анатомии, сказалось в усложнении иконографии (т. н. «Марс» из Тоди, Todi, Ватиканские музеи, Рим; рельеф с изображением борьбы Зевса с гигантами из храма в Пирги, Pirgi, близ Цере; рельеф фронтона из храма в Орвието; все — 4 в. до н. э.). Архитектурный декор храмов 3—1 вв. до н. э. отражает эллинистические тенденции, идущие из Греции и стран Малой Азии (рельефы храма «Сказато» в Старых Фалериях, 3 в. до н. э., Музей Виллы Джулия, Рим). Иногда при намеренном обращении к архаическим образцам возни-



1. «Тифон». Антефикс. Терракота. Около 500 до н. э.
2. «Силен и менада». Антефикс из Сатрикума. Терракота. 5 в. до н. э. (Оба — Музей Виллы Джулия, Рим.)

«Менада». Антефикс. Терракота. Конец 6 в. до н. э. Музей Виллы Джулия. Рим.

«Аполлон». Фрагмент статуи фронтона храма «Сказато» в Старых Фалериях. Терракота. Начало 3 в. до н. э. Музей Виллы Джулия. Рим.

кало упрощение и огрубление архитектурного декора (особенно во 2 в. до н. э.).

Такие памятники пластики, как надгробия, урны для пепла, саркофаги, были тесно связаны с погребальным культом. Древнейшими погребальными фигурными сосудами являются антропоморфные урны-«канопы» с крышками в виде головы умершего или скульптурной группы, представляющей покойного в окружении семьи (урна-канопа, ок. 600 до н. э., Археологический национальный музей в Кьюзи; крышка урны в виде мужской головы из Клузиума, 6 в. до н. э., Эрмитаж, Ленинград). В Цере, Тарквиниях и Вульчи найдены ранние саркофаги на фигурных ножках (из терракоты, туфа, пеперина и ненфро) и каменные урны, крышки которых завершаются изображениями возлежащих супругов или одинокой фигуры. По стилю этрусская погребальная скульптура периода расцвета (6 в. до н. э.) близка ионийскому искусству; в характере поз и трактовке лиц сохранялась архаическая схема (фронтальность композиции, узкий разрез глаз, линейная декоративная прорисовка волос и драпировок). Местные традиции сказывались в монументальной тяжеловесности фигур, их образной и пластической выразительности (саркофаг из Цере, Музей Виллы Джулия, Рим; т. н. саркофаг Лариса Пуленаса, или «Магистра», в Национальном музее в Тарквинии). С 3 в. до н. э. в декор саркофагов вводились посвятительные надписи в виде развёрнутых табличек или свитков, помещённых в ногах покойного (саркофаги некрополей Тосканни, Tuscania, и Витербо, Viterbo). Близ Волатерры, которая в древности славилась богатым месторождением алебастра, изготовлялись небольшие прямоугольные или квадратные алебастровые урны с рельефами на стенках и полулежащей фигурой покойного с чашей или зеркалом в руке на крышке (урны 3—1 вв. до н. э. в Ватиканских музеях в Риме и Музее Гуарначчи в Вольтерре). В период эллинизма (3—1 вв. до н. э.) терракотовые урны делали в форме ящика с рельефом на лицевой стороне и скульптурной крышкой, представ-

Погребальная урна из Клузиума. Камень. Около 530 до н. э. Национальный музей. Палермо.

Погребальная статуя из Цере. Терракота. 7 в. до н. э. Палаццо деи Консерваторн. Рим.

Урны-канопы из Клузиума. 1. Глина. Около 600 до н. э. 2. Глина. Около 600 до н. э. 3. Бронза с терракотой. 2-я половина 7 в. до н. э. (Все — Археологический национальный музей, Кьюзи.)

Скульптурная крышка урны. Бронза. Начало 4 в. до н. э. Эрмитаж. Ленинград.

«Минерва». Бронза. 5 в. до н. э. Галерея Эсте, Модена.

ляющей умершего возлежащим с чашей в руке или спящим вечным сном. Рельефы изображали сцены из греческих мифов или этрусских сказаний, причём чаще всего сцены кровопролитных схваток и жестоких сражений.

Тяготение этрусков к портретным изображениям проявилось уже в ранних антропоморфных урнах, надгробных стелах, монументальной живописи. Портретное искусство достигло вершины в 3—1 вв. до н. э., когда были созданы такие шедевры, как портрет мальчика (нач. 3 в. до н. э.) и т. н. «Оратор» («Авл Метелл»; 2—1 вв. до н. э.,— оба в Археологическом музее, Флоренция). Для периода эллинизма характерны огрубление и упрощение техники исполнения, консервативность стиля, преобладание местных традиций в погребальной и культовой скульптуре. Малая расчленённость фигурных композиций, развёрнутых строго фронтально, условно-декоративная трактовка линий причёсок и складок одежды сосуществовали с натурализмом деталей и выразительной портретностью лиц.

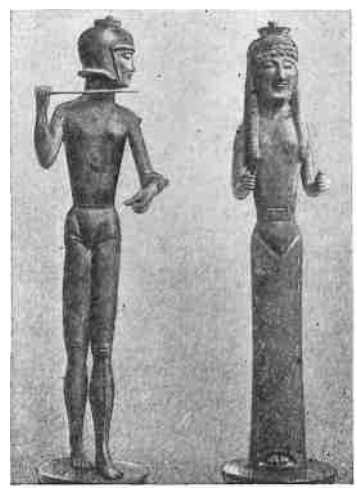
Портрет мальчика. Бронза. Начало 3 в. до н. э. Археологический музей. Флоренция.

Надгробные стелы (нередко высотой ок. 1 *м*), лучшие из которых найдены в некрополе Сан-Лука близ Болоньи, изготовлялись из мягкого песчаника. Центральное поле стелы заполняли изобразительные рельефные полосы. Строгий волнистый орнамент обрамлял расположенные фризообразно фигурные композиции — изображения фантастических животных (гиппокампов и драконов), сцены сражений, мифические полёты умерших на колесницах с крылатыми конями. Для каменной вотивной скульптуры характерны грубоватая трактовка массивных форм, пренебрежение анатомией, вытянутость фигур, подчёркнутая выразительность лиц и жестов.

Наряду с монументальной терракотой и каменной пластикой в Этрурии получила развитие бронзовая скульптура, тесно связанная с **деко-**

«Стрелок из лука». Бронза. 6 в. до н. э. Эрмитаж. Ленинград.

Воин и женщина. Вотивные статуэтки. Бронза. Начало 6 в. до н. э. Археологический музей. Флоренция.



Вотивные статуэтки. Бронза. 3—2 вв. до н. э. Музей Виллы Джулия. Рим.

ративно-прикладным искусством, в частности с искусством торевтики. Э. владели техникой бронзового литья, чеканки и гравировки, их глиняная с блестящей поверхностью керамика «буккеро» разнообразной формы с рельефными налепами искусно имитировала металл. Из бронзы выполнялись небольшие вотивные статуэтки воинов, богов и гениев, предметы обихода — «цисты» (цилиндрические шкатулки), светильники, зеркала, оружие, треножники, канделябры. В характере фигурных изделий из бронзы, в мотивах их орнаментики заметны связи с искусством Восточного Средиземноморья (статуэтка воина из Бролио, 6 в. до н. э., Археологический музей, Флоренция; «Стрелок из лука», 6 в. до н. э., Эрмитаж, Ленинград; статуэтки Минервы, Галерея Эсте, Модена, Музей Виллы Джулия, Рим). В Центральной Этрурии получили распространение сильно вытянутые геометризованные и упрощённые бронзовые вотивные изображения «ду́хов» (3—2 вв. до н. э., Музей Виллы Джулия, Рим). Декор треножников, скульптурные ручки чаш и ваз, навершия канделябров свидетельствуют о высоком мастерстве Э. и богатстве их художественной фантазии. Этрусское искусство художественной бронзы 7—6 вв. до н. э. обогащается влиянием Востока и Греции, причём заимствованные формы бронзовых сосудов нередко творчески переосмысливаются. Города Центральной Этрурии, в первую очередь Клузиум и Перузия, а также Пренесте играли ведущую роль в искусстве бронзового литья конца 5—4 вв. до н. э. В 4—3 вв. до н. э. достигло расцвета производство бронзовых цист, которые украшались композициями мифологического и жанрового характера, во многом повторявшими монументальную живопись. Тщательно выполненные, изящно стилизованные фигурки в сочетании с растительными мотивами часто заменяли ручки крышек и ножки-подставки (циста, 2-я пол. 3 в. до н. э., Эрмитаж, Ленинград). Бронзовые зеркала изготовлялись во многих художественных центрах Этрурии — в Пренесте, Вульчи, Клузиуме, Цере — в 6 — 3 вв. до н. э. Обратная сторона зеркала украшалась многофигурной композицией, чаще всего из области греческой или этрусской мифологии, снабжённой надписями и заключённой в орнаментальную раму (зеркало с изображением богов и героев, 3 в. до н. э., Эрмитаж, Ленинград).

Т. н. «Оратор» («Авл Метелл»). Бронза. 2—1 вв. до н. э. Археологический музей. Флоренция.

Самые ранние произведения керамики относятся к культуре Виллановы. Это различной формы сосуды «импасто» (9—8 вв. до н. э.), изготовленные из плохо отмученной глины. Усовершенствование техники импасто привело к созданию специфи-

Светильник. Бронза. 2-я половина 5 в. до н. э. Музей Этрусской академии. Кортона.

1. Зеркало с танцующими фигурами. 5 в. до н. э. Государственные античные собрания. Мюнхен. 2. Зеркало «Суд Париса». 3 в. до н. э. Эрмитаж. Ленинград.

ческой этрусской керамики буккеро. При обжиге поверхность сосудов приобретала глубокий чёрный цвет, от которого этот тип керамики и получил своё название. Ранние сосуды тонкого буккеро (2-я половина 7 в. до н. э.) покрывались слоем блестящего лака, сходного с греческим (амфора тонкого буккеро, канфар тонкого буккеро — оба в Эрмитаже, Ленинград). Гравированный растительный и геометрический орнамент, иногда искусно изображённые животные, птицы или сюжетные композиции украшали поверхность сосудов. Формы ваз тонкого буккеро восходят к формам керамики импасто периода Вилланова. Вазы буккеро получили распространение в Южной Этрурии (Цере, Вейи) и на С. с центром в Популонии. Со 2-й половины 7 в. до н. э. развивается керамика тяжёлого буккеро. Основными центрами производства тяжёлого буккеро были города Центральной (Клузиум, Орвието) и Южной (Вульчи) Этрурии. Отличительными особенностями сосудов тяжёлого буккеро были толстые стенки и разнообразие рельефных украшений. Наиболее распространёнными формами были амфоры, гидрии, ойнохои, чаши на высоких ножках, а также жаровни и курильницы. Тулово сосудов покрывалось рельефными фризами с изображениями животных или сюжетными композициями, искусно прорабатывались детали. О сильном влиянии торевтики на керамику тяжёлого буккеро свидетельствуют рельефные головы и фигурки зверей, размещённые на тулове или крышке (амфора тяжёлого буккеро с фигурой хищника на ручках, 6 в. до н. э., Эрмитаж, Ленинград). В конце 5—4 вв. до н. э. сосуды тяжёлого буккеро делались строгой формы, обычно без орнаментики. Особую группу образуют сосуды красного буккеро 7—6 вв. до н. э. Пифосы и жаровни красного или коричневого цвета украшались рельефами, образующими непрерывные пояса, составленные из фигурок животных, воинов, всадников или сюжетных композиций.

Ваза из некрополя Беначчи близ Болоньи. Глина. 8 в. до н. э. Городской музей. Болонья.

Развитие этрусской расписной керамики (до сер. 7 в. до н. э.) было тесно связано с историей греческой вазописи (см. *Греция* Древняя). Её своеобразие сказывается в первую очередь в подборе и характере изобразительных мотивов. Фантастические существа, изображённые на туловах ваз, отличаются по типу от греческих (например, лев или пантера со свисающими из пасти человеческой ногой или маленьким зверьком). Роспись большинства сосудов исполнена небрежно, нередко повторялись одни и те же мотивы. Манере орнаментации тонкого буккеро близка группа ваз с прорезанным по фону тёмного лака рисунком (Цере, конец 7 — нач. 6 вв. до н. э.). С середины 6 в. до н. э. в этрусской вазописи утвердилась чернофигурная техника, на формирование которой оказал влияние импорт расписных ваз из Ионии и Аттики (см. *Греция* Древняя). Для ранних произведений чернофигурной этрусской вазописи характерны небрежность рисунка, экспрессия выразительного движения фигур, тусклый лак (чернофигурная амфора, 6 в. до н. э., Эрмитаж, Ленинград). С середины 5 в. до н. э. распространяется краснофигурная техника вазописи. Крупными художественными центрами краснофигурной керамики были Вульчи, Цере, Тарквинии, а в 4 в. до н. э. также Волатерре, Клузиум и Фалерии. Росписи обогатились местными сюжетами и мотивами. Наряду с мифологическими сценами изображались демоны, фантастические существа, хищные животные и птицы, были широко представлены темы, связанные с загробным миром (краснофигурный канфар, конец 5—4 вв. до н. э.; краснофигурный стамнос, 4 в. до н. э., оба — в Эрмитаже, Ленинград). В конце 4 — нач. 3 вв. до н. э. краснофигурные вазы уступили место сосудам с рельефными, часто позолоченными деталями, сделанными в подражание металлической посуде (керхнос, 4—3 вв. до н. э., Эрмитаж, Ленинград).

1. Ваза из Клузиума. Буккеро. 6 в. до н. э. Археологический музей. Флоренция. 2. Фигурный керамический сосуд из Цере. Буккеро. Конец 7 — начало 6 вв. до н. э. Ватиканские музеи. Рим.

Самобытны изделия из золота, производство которых достигло расцвета в 7—6 вв. до н. э. К специфически этрусским украшениям относятся «буллы» — золотые медальоны на цепочках. Среди женских украшений были распространены серьги (т. н. «корзиночки», «подковы», диски) и разнообразной формы клипсы. Этрусские ювелиры пользовались приёмами, выработанными ещё мастерами Древнего Востока: литьём, штамповкой, филигранью, зернью. В серьгах применялся метод распыления по рисунку мельчайших золотых кусочков на раскалённую поверхность металла, чем достигалась игра контрастов шероховатой и гладкой поверхностей (бляшка-диск с филигранью и зернью, 6—5 вв. до н. э., Эрмитаж, Ленинград).

Кулон и серьги. Золото. Около 500 до н. э. Лувр. Париж.

Местные мастера ранних этрусских гемм работали гл. обр. в Вульчи и Тарквиниях. Начало их деятельности относится, видимо, к концу 6 в. до н. э. Формы этрусских резных камней и изображения на них отличались консерватизмом стиля, приверженностью к устоявшимся типам (скарабеи) и приёмам, к одному материалу (сердолик). Глиптика после 5 в. до н. э. ориентировалась на былые достижения, в ней заметны черты провинциализма и ремесленности. В тематике усилились собственно этрусские черты и фигурировали сугубо местные персонажи (крылатые Лазы, демоны и чудовища мрачного пантеона Э.). В нач. 4 в. до н. э. появились геммы стиля «глоболо» («globolo»). Их рисунок строился на основе комбинации шаровидных пустот, оставляемых резцом. Полировка придавала подобным изображениям обобщённость и стилизованность (скарабей со сценой заклания быка, 4—3 вв. до н. э., Эрмитаж, Ленинград).

Лит.: Общие работы.—Немировский А. И., Харсекин А. И., Этруски, Воронеж, 1969; [Чубова А. П.], Этрусское искусство. [Альбом], М., 1972; Культура и искусство Этрурии. Каталог выставки Государственного Эрмитажа, Л., 1972; Martha J., L'art étrusque, P., 1889; Randall-MacIver D., Villanovans and early Etruscans, Oxf., 1924; Ducati P., Etruria antica, v. 1—2, Torino, 1927; его же, Storia dell' arte etrusca, v. 1—2, Firenze, 1927; Giglioli G. Q., L'arte etrusca, Mil., 1935; Richter G. M. A., Ancient Italy, Ann Arbor, 1955; Frova A., L'arte etrusca, Mil., 1957; Santangelo M., Musei e monumenti etruschi, Novara, 1960; Etruscan culture, land and people, N. Y., 1963; Richardson E., The Etruscans, Chi.—L., 1964; Bloch R., Etruscan art, L.. 1966; Mühlestein H., Die Etrusker im Spiegel ihrer Kunst, B., 1969.

Архитектура.— Akerström Å., Studien über die etruskischen Gräber, Uppsala, 1924; Andrén A., Architectural terracottas from Etrusco-Italic temples, Lund, 1940; Patroni G., Architettura preistorica generale ed italica. Architettura etrusca, Bergamo. [1941]; Bartoccini R., Lerici C. M., Moretti M., Tarquinia. La tomba delle Olimpiadi, Mil., 1959; Moretti M., Tarquinia. La tomba della Nave, Mil., 1962.

Скульптура.—Riis P. J., Tyrrhenika. An archaeological study of the Etruscan sculpture in the archaic and classical periods, Copenhagen, 1941; Pallottino M., La scuola di Vulca, Roma, 1945; Herbig R., Die jüngere etruskischen Steinsarkophage, B., 1952; Hanfmann G. M. A., Etruskische Plastik, Stuttg., 1956.

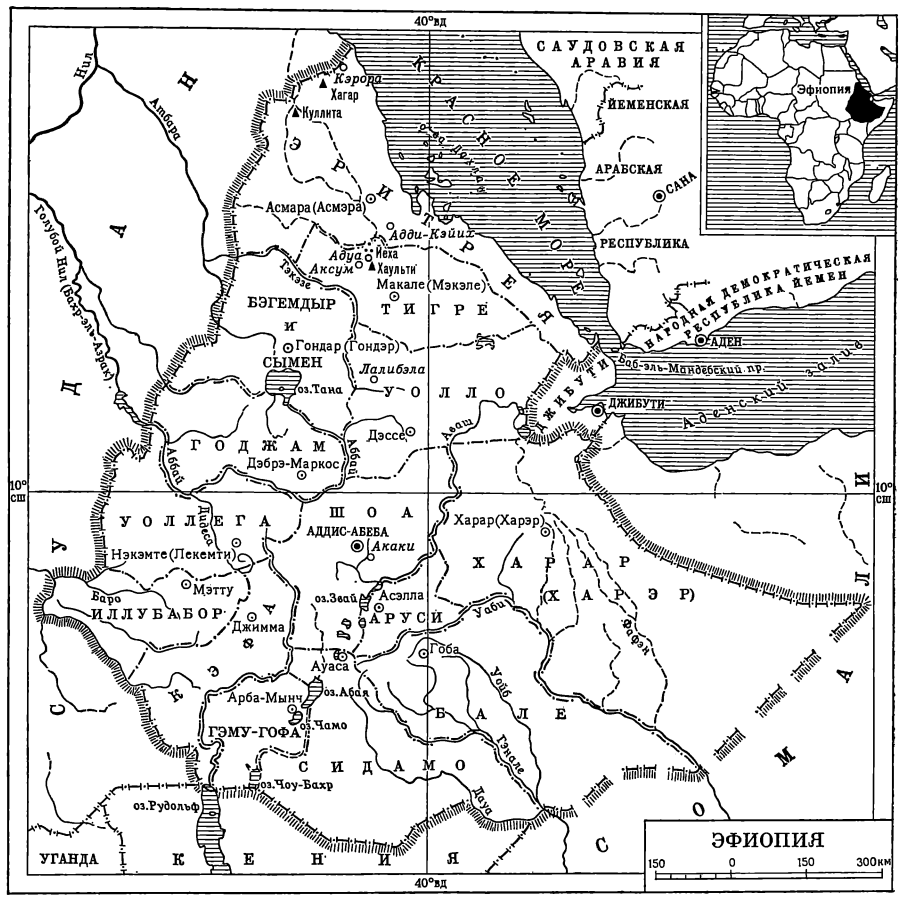
Живопись.—Weege F., Etruskische Malerei, Halle, 1921; Poulsen F., Etruscan tomb painting, Oxf., 1922; Beazley J. D., Etruscan vase-painting, Oxf., 1947; Pallottino M., Etruscan paiting, Geneva, 1952; Moretti M., Nuovi monumenti della pittura etrusca, Mil., 1966.

Декоративно-прикладное искусство.—Becatti G., Oreficerie antiche, Roma, 1955; Coche de la Ferté E., Les bijoux antiques, P., 1956; Huls Y., Ivoires d'Étrurie, Brux.—Roma, 1957; Brown W. L., The Etruscan lion, Oxf., 1960; Boardman J., Archaic Greek gems, Evanston, 1968; Richter G., The engraved gems of the Greeks, Etruscans and Romans, L., 1969; Zazoff P., Etruskische Skarabäen, Mainz, 1968.

Автор Г. И. Соколов (архитектура, изобразительное иск-во); раздел Декоративно-прикладное иск-во подготовлен редакцией по материалам выставки «Культура и искусство Этрурии» в ГЭ в 1972.

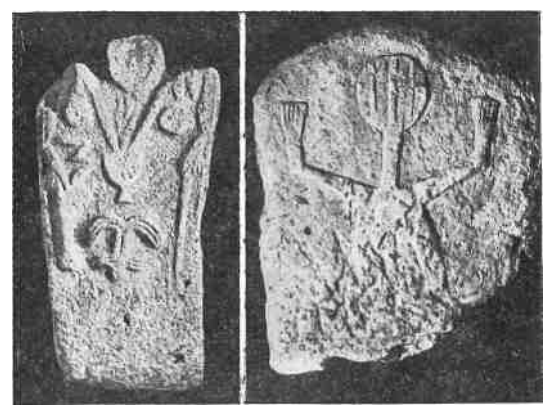
ЭФИОПИЯ

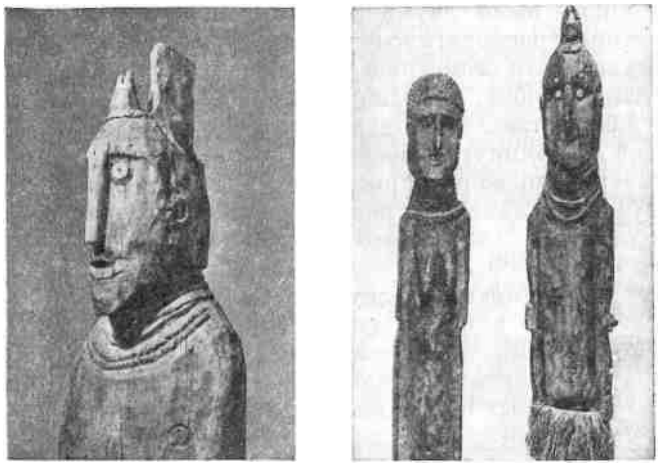
(ETHIOPIA. СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ ЭФИОПИЯ)



Эфиопия — государство в Северо-Восточной Африке, на З. граничит с Суданом, на Ю. — с Кенией, на Ю.-В. — с Сомали, на В. — с Сомали и Джибути. Входит в древнейший ареал становления человечества. Возраст обнаруженных здесь предметов материальной культуры достигает двух миллионов лет. К периодам неолита и энеолита относятся древнейшие образцы строительной деятельности — менгиры, дольмены, найденные в провинции Сидамо. Задолго до нашей эры территорию Э. населяли народы семито-хамитской (тигре, амхара) и др. языковых групп, смешивавшиеся с мигрировавшими сюда кушитскими народами и оставившие памятники своей культуры. Тогда же появились наскальные росписи — одноцветные (жёлтой охрой) и полихромные,— открытые в провинции Эритрея [Кэрора, Хагар (Хагэр), Куллита (Куллитэ), Дине, Дэбрэ-Баат], а также в Даро-Кавлосе близ Асмары (Асмэра). В более ранних фрагментах росписей преобладают изображения быков с длинными, причудливо изогнутыми рогами, расположенные плотными рядами по всей стене пещеры, реже — диких животных, в основном хищников. Человеческие изображения (массивные фигуры на коротких ногах, иногда — неестественно вытянутые и сильно суженные в талии фигуры) динамичны и экспрессивны. Очень редко встречаются сцены охоты, сражений, танцев, жанровые сценки. Более поздние изображения схематичны и постепенно превращаются в символические знаки — роспись в Баат-Суллуме (провинция Эритрея), в центре которой стилизованное силуэтное изоб-

Каменные надгробия из Южной Эфиопии. Африканский музей. Рим.





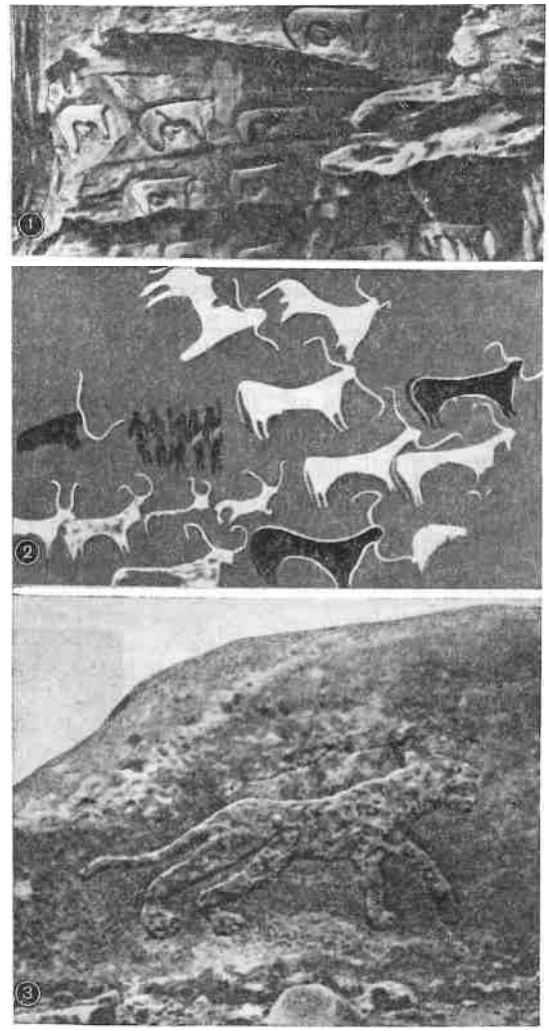
Надгробные фигуры народа консо из Южной Эфиопии. Дерево. Африканский музей. Рим.

ражение быка, окружённое со всех сторон крайне схематизированными человеческими фигурами. Петроглифы встречаются сравнительно редко: фигуры коров и хищных животных (в Шеббе, провинция Сидамо), человеческие фигуры (Даро-Кавлос). К древнейшим (до 2-го тысячел. до н. э.) памятникам кушитской культуры восходят каменные стелы со схематичными изображениями человека и символическими знаками. К более позднему периоду относятся надгробия в виде стел, деревянные человеческие фигуры народа консо, декоративные ткани, окрашенные в яркие цвета.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 1-го тысячелетия до н. э.

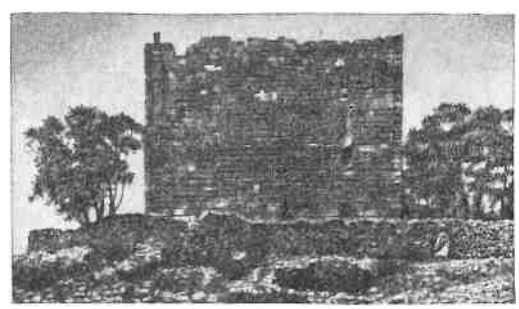
Между 1000 и 400 до н. э. в Северо-Восточную Э. переселялись арабские племена из Южной Аравии (где в то время процветали *Сабейское царство*, см., и Минейское царство, см. *Йемен*), принёсшие в Э. свою письменность, религию, архитектуру и искусство. Слияние их с местными племенами дало дальнейший толчок развитию культуры Э. Местные тотемистические верования сменялись сабейскими культами, почитанием лунного (Альмаках) и солнечного (Дзат-Бадан) божеств.

Архитектура. Пришельцы из Аравии принесли в Э. свои строительные навыки, в первую очередь умение создавать ирригационные системы — водохранилища, плотины и т. д. (ирригационная система в Сафре около древнего Колоэ, на нагорье Кохайто; плотина сложной уступчатой формы около Руде-Кудо, к Ю. от Адди-Кейих). С сер. 1-го тысячел. до н. э. в Э. получает развитие архитектура сабейского типа, памятники которой сохранились в Йехе (провинция Тигре), — монументальные, прямоугольные в плане храмы из плотно пригнанного тёсаного камня, с плоской кровлей, опирающейся на 4 каменных столба. Судя по одному,



1. «Коровы». Петроглиф в Шеббе (провинция Сидамо). 6-е тысячелетие до н. э. 2. Наскальная роспись в Кэроре (провинция Эритрея). 8 — 6-е тысячелетия до н. э. «Львица». Петроглиф. Гобыдра, близ Аксума. 1 в. до н. э.

Храм в Йехе (провинция Тигре). 4 в. н. э. Задний фасад.



лучше других сохранившемуся зданию, внутри храмы были двухъярусными. освещались через дверь и прямоугольное отверстие в крыше, под которым располагался внутренний световой дворик. Снаружи гладкие стены под карнизом украшались простым геометрическим узором в виде зубчиков. Перед храмами, поднятыми на высокий уступчатый стилобат, находились портики, алтари и стенки с изображением горного козла (символ лунного божества Альмакаха). В Хаульти (Хаульти-Мелацо), близ *Аксума*, сохранился храм другого типа — прямоугольное в плане здание, окружённое обходной галереей, расширяющейся у входа; алтарь для жертвоприношений расположен в глубине помещения. Оба вида древних храмов получили дальнейшее развитие: конструктивные особенности храмов в Йехе нашли отражение в архитектуре Аксумского царства, а схема храма в Хаульти широко применялась в архитектуре христианской Э.

Изобразительное искусство. Немногочисленные памятники скульптуры (археологические раскопки проводились нерегулярно) свидетельствуют о влиянии ряда сопредельных культур. К ним относятся каменные и бронзовые статуэтки животных, трактованные грубо и приблизительно, а также две небольшие каменные статуи (из Хаульти и из тайника Хавила-Ассерау, район Асби-Дэра, 5—4 вв. до н. э.), сидящие на тронах, в длинных одеяниях с детально разработанными складками, узорами, бахромой и украшениями (запястья, ожерелья). Тип скульптуры, расположение узоров, ритм параллельных складок одежды указывают на близкое родство с культурой Южной Аравии, в частности Сабейского царства. Особое место занимает мраморный трон из Хаульти (5—4 вв. до н. э., Нац. музей, Аддис-Абеба), в котором традиции сабейской культуры (изображение лунного божества Альмакаха) тесно переплетаются с традициями Передней Азии и Африки, от Шумера до Египта (трактовка мужских фигур на боковых стенках трона). К т. н. раннему эфиоп-

Ваза из Йехи (провинция Тигре). Терракота. 3 в. до н. э.

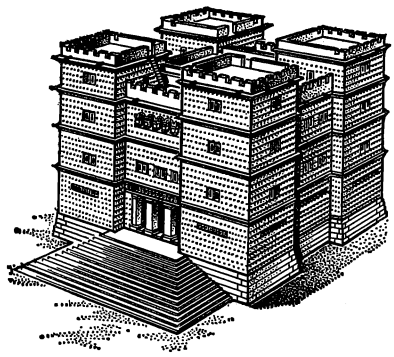
Женская фигура из Хаульти (провинция Тигре). Камень. 5—4 вв. до н. э.

Боковые рельефы трона из Хаульти (провинция Тигре). Мрамор. 5—4 вв. до н. э. Национальный музей. Аддис-Абеба.

скому периоду (первые века до н. э. — 1 в. н. э.) относится несколько небольших терракотовых голов, возможно служивших пробками сосудов, бронзовая статуэтка зебу с нерасшифрованной надписью и относительно многочисленные изображения львов (рельефы на камне и отдельные бронзовые и каменные фигурки). Некоторые из них напоминают древнеегипетских сфинксов (фигура льва на скале близ озера Ашэнге), другие изображены с примитивной достоверностью (лев и львица, Гобыдра, близ Аксума).

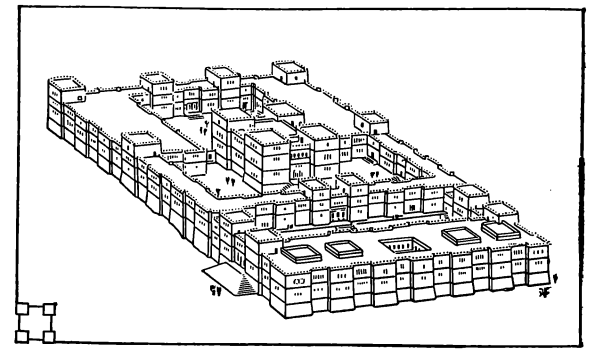
АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 1—13 вв.

С 1 в. н. э. на территории Северной Э. существовало крупное Аксумское государство, подчинившее Нубию (см. *Судан*) и Аравию и достигшее наивысшего расцвета в 3—6 вв. Оно имело высокоразвитую культуру, традиции которой сохранялись до 16 в., свои язык и письменность. В 4 в. в Аксуме распространилось христианство, ставшее в 5 — 6 вв. господствующей религией в стране и внёсшее свой вклад в её сложную культуру. С вторжением в 7 в. арабов в Северную и Восточную Африку и созданием могущественного арабского государства Аксумское царство пришло в упадок.



Дворец Ында-Микаэль в Аксуме. 5 в. Реконструкция.

На территории Э. образовались крупные исламизированные султанаты—Ифат (Йифат), Адал (Адаль), Хадья (т. н. тёмное время в культуре Э.). Однако в 13 в. при династии Загуэ (1135—1268) на территории Э. к В. от озера Тана сложилось крупное феодальное государство со столицей Роха (позже *Лалибэла*), в котором возродились традиции древней культуры Аксума.

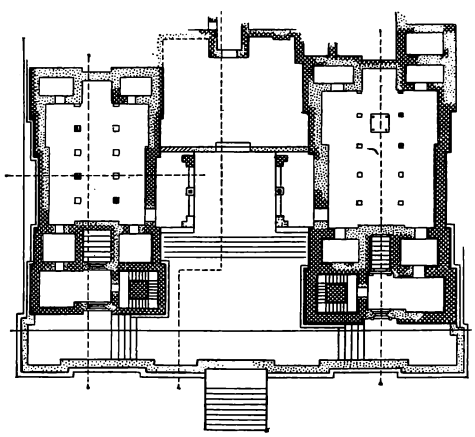


Дворец Такха-Марйам в Аксуме. 4 в. Реконструкция.

С расцветом Аксумского царства **архитектура** Северной Э. достигает высокого подъёма. Широкий размах получило ирригационное строительство (плотины, водохранилища, бассейны, выложенные из отполированных камней, напр. в Колоэ), возводились обширные дворцы и храмы, воздвигались мемориальные стелы и вотивные троны. Используя традиционные приёмы и формы сабейской архитектуры, государство Аксум создало своеобразное самобытное зодчество. Сохранились фундаменты пяти дворцовых построек в *Аксуме*. Из них наиболее крупная — дворец Такха-Марйам (85 *м* × 120 *м*), у входа в который находилась каменная статуя в 3 натуральных человеческих роста. Прямоугольные в плане дворцы строились из камня с ростверком (продольные и поперечные деревянные связи с выступающими на фасад концами), стены расчленялись выступами и лопатками, плоские крыши опирались на квадратные или фигурные столбы. Углы зданий раскрепованы в виде башен. Дворцы ставились на высокие платформы, к главному входу вела широкая лестница. Остатки облицовки из чёрного дерева, слоновой кости, драгоценных металлов и мрамора, фрагменты деревянных резных потолков, украшенных зооморфными и геометрическими орнаментами, обломки статуй из позолоченной бронзы позволяют судить о роскоши декоративной отделки дворцов. В комплекс дворца, помимо главного здания, входили десятки других помещений, разделявшихся обширными дворами. Жилые помещения, обычно квадратные в плане, часто имели несколько этажей. Верхние поддерживались столбами.

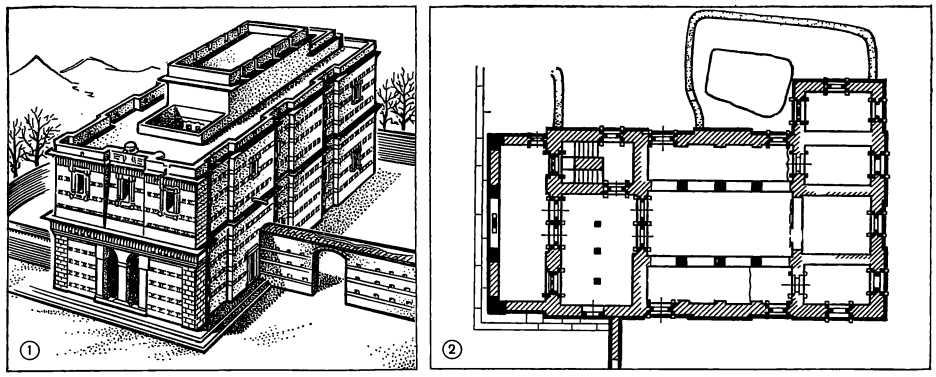
Голова из Аксума. Терракота. 4—5 вв. Национальный музей. Аддис-Абеба.

Надгробная базилика Калеба и Гэбрэ-Мэскэля (провинция Тигре). 6 в. План. Реконструкция.



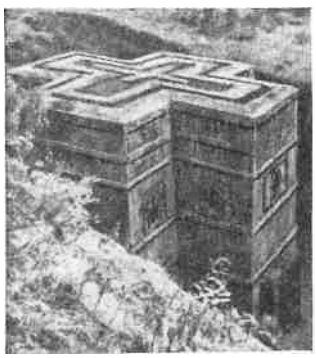
Достопримечательность архитектуры Аксума — монолитные каменные стелы в некрополях, превосходившие по высоте египетские обелиски. Прямоугольные в плане, они имитировали многоэтажные башни с входом и ярусами окон, с выступающими на фасад круглыми концами поперечных связей ростверка и полукруглым венчанием с бронзовой эмблемой луны. Сохранились также 4-гранные и многогранные стелы высотой до 4 *м*, с капителями (иногда в виде полураскрытых бутонов).

Христианизация Аксума (сер. 4 в.) открыла новую страницу в истории эфиопской архитектуры. Языческие храмы сменялись базиликальными церквами, создавались крупные монастырские комплексы. Наиболее ранние памятники — двойная надгробная базилика (т. н. гробница Калеба и Гэбрэ-Мэскэля, провинция Тигре, 6 в.), возведённая на общем основании, с тёмными погребальными камерами, сложенными из мощных квадров и покрытыми огромными плитами. Пространственная композиция и умелое использование де-



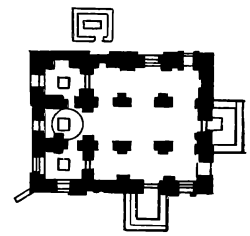
Церковь в монастыре Дэбрэ-Дамо. 6—8 вв. 1. Общий вид. 2. План. Реконструкция.

талей роднят её с ранними памятниками Аксума. Теми же особенностями отличаются памятники Токонды (Кохайто) близ Колоэ. С именем одного из последних аксумских царей Калеба связывается строительство монастыря *Дэбрэ-Дамо* (6—8 вв.), где сохранилась церковь —3-нефная базилика с нартексом и прямоугольным алтарным помещением с двумя приделами по сторонам. Алтарное помещение открывается в зал деревянной подковообразной аркой. Два ряда квадратных в сечении каменных столбов центрального зала несут деревянные архитравы и фриз, разделённые стойками и ригелями на квадратные кассеты. Средний неф покрыт коробчатым деревянным потолком на дугах, потолок нартекса разбит на резные кассеты с геометрическим и растительным узором, изображениями зверей и птиц. Этот декор в сочетании с элементами выступающих конструкций придаёт архитектуре пластическую выразительность. К тому же кругу памятников относятся церковь в Асмаре (провинция Эритрея, 5—8 вв.) с круглыми в сечении колоннами и остатками росписи (библейские сюжеты, заключённые в круг фигуры животных), церковь близ Адулиса (ныне Зула, провинция Эритрея), храм близ Аксума — оба 5—7 вв.

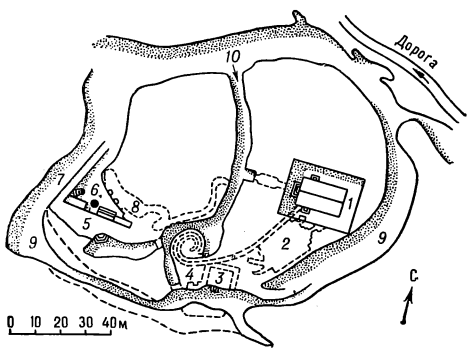


Церковь Бетэ-Гийоргис в Лалибэле. Около 12—13 вв.

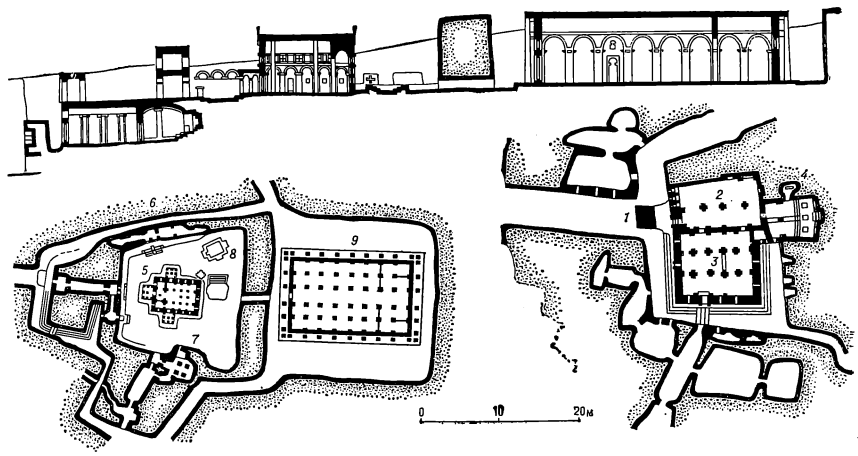
После упадка в 10 в. Аксумского царства и последовавшего «тёмного времени» традиции зодчества Э. в 12—13 вв. были продолжены в постройках *Лалибэлы*. Наиболее ранний из её средневековых памятников — расположенный в гроте комплекс Йимхарэннэ-Крыстос (Йемраха), где наряду с церковью сохранилось светское здание. Оба построены по традиционной схеме, сложившейся тысячелетием ранее. Другие дворцы и общественные здания Лалибэлы не сохранились, но дошли высеченные в туфовых массивах скальные церкви, точная датировка которых не установлена. Различается несколько их видов: скрытые в массиве скалы (Бетэ-Мэркореос, капеллы Мэскэль и Дэнагыль); отделённые от скалы с трёх сторон, но связанные с ней сверху (Абба-Либанос, Билбала-Гийоргис); отделённые от скалы сверху, но слитные с ней одной или двумя сторонами (Билбала-Чэркос, Кыддус-Микаэль и Бетэ-Голгота, Гэбрыэль-Руфаэль и др.); отделённые от скалы сверху и со всех сторон (Мэдхане-Алем, Бетэ-Марйам, Бетэ-Амануэль, Бетэ-Гийоргис). Храмы группируются в два больших комплекса (северный и восточный), Бетэ-Гийоргис стоит особняком, остальные расположены в окрестностях. Вытесанные в скале храмы служили мощными крепостями. Формы церквей теснейшим образом связаны с традициями зодчества Аксума. 3-нефный план с числом опор от четырёх и более, с трёхчастной алтарной частью повторяет планировку церкви Дэбрэ-Дамо. Так же строится пространство интерьера со сводчатым средним нефом, плоскими потолками с плафонами в боковых нефах и с хорами по обеим сторонам главного нефа. В вулканическом туфе высекались



План церкви в Йимхарэннэ-Крыстос в Лалибэле. 12 в.



Восточная группа памятников в Лалибэле: 1 — Бетэ-Амануэль; 2 —Бетэ-Мэркореос; 3 — Абба-Либанос; 4 — «Вифлеем»; 5 — Гэбрыэль-Руфаэль; 6 — колодец и цистерна; 7 — «дорога в небо»; 8 — галерея; 9 — внешняя траншея; 10 — центральная траншея.



Северная группа памятников в Лалибэле: 1 — «могила Адама»; 2 — Бетэ-Голгота; 3 — Кыддус-Микаэль; 4 — крипта Сылласе; 5 — Бетэ-Марйам; 6 — капелла Мэскэль; 7 — капелла Дэнагыль; 8 — баптистерий; 9 — Мэдхане-Алем.

раскреповки, тяги, наличники окон и дверей, имитирующие деревянные. Плоские кровли церквей украшались рельефами, также высеченными из камня (аркада или крест). В сочетании с зеленью и голубым небом яркокрасные храмы создают уникальный живописный ансамбль — «каменное чудо Эфиопии».

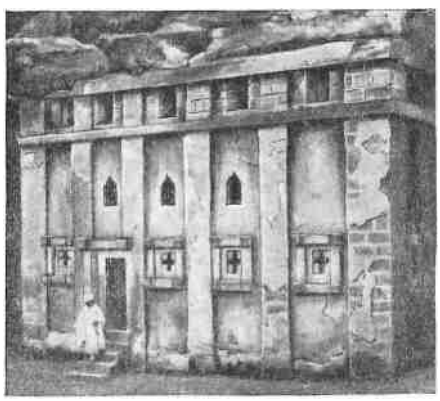
К этому же времени относится единственный памятник из тёсаных каменных блоков — отдельно стоящая на недоступном нагорье Вифлеемская церковь (Бетэ-Лехем), прямоугольное в плане здание с круглым обходом.

Изобразительное искусство. С возвышением Аксумского царства в искусство Э. проникают эллинистические влияния, нашедшие воплощение в резьбе по камню (капители в виде полураскрытого бутона, виноградные лозы, элементы ордерной архитектуры, вырезанные на стелах), в росписях керамики, в оформлении монет с головами царей, повёрнутыми в профиль и окружёнными венками колосьев.

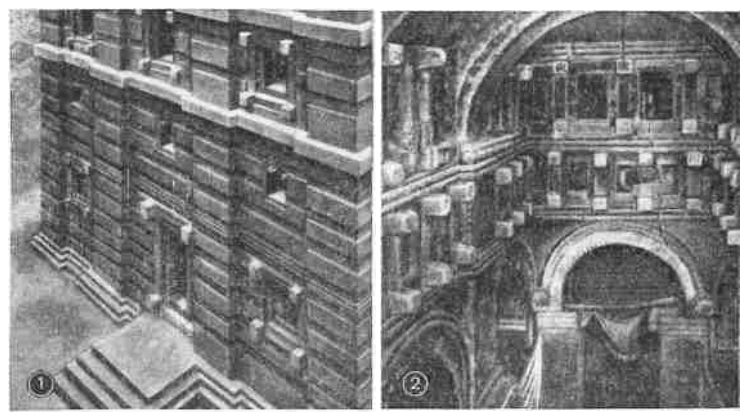
После христианизации Аксума (4 в.) излюбленным мотивом эмблематики становится крест. Резные деревянные рельефы, украшавшие церкви и монастыри, представляли собой сложное переплетение элементов коптского искусства (см. *Египет* Древний) с египетскими и сирийскими мотивами периода ислама. В богатую геометрическую и стилизованную растительную орнаментовку вплетались изображения креста, зверей, крылатых сказочных существ (главный храм монастыря *Дэбрэ-Дамо*, 6—8 вв.).

Традиции резьбы по дереву развивались в каменной резьбе в церквах *Лалибэлы*. Пышный геометрический и растительный декор дополнялся изображениями отдельных святых и сюжетными композициями. Стены церкви Бетэ-Голгота украшены плоскостными рельефами, изображающими сцену снятия со креста, и сильно стилизованными, но полными экспрессии фигурами девяти святых в монашеских одеяниях. Трактовка поз, манера исполнения, раскраска свидетельствуют о влиянии древнеегипетского искусства и о связях с коптской скульптурой. Иконография рельефов в крипте Сылласе (изображения евангелистов в виде крылатых человеческих фигур с головами животных), возможно, заимствована из Сирии.

Церковь Абба-Либанос в Лалибэле. 11 в. Фасад.



Церковь Бетэ-Амануэль в Лалибэле. Около 11—12 вв. 1. Фрагмент фасада. 2. Интерьер.



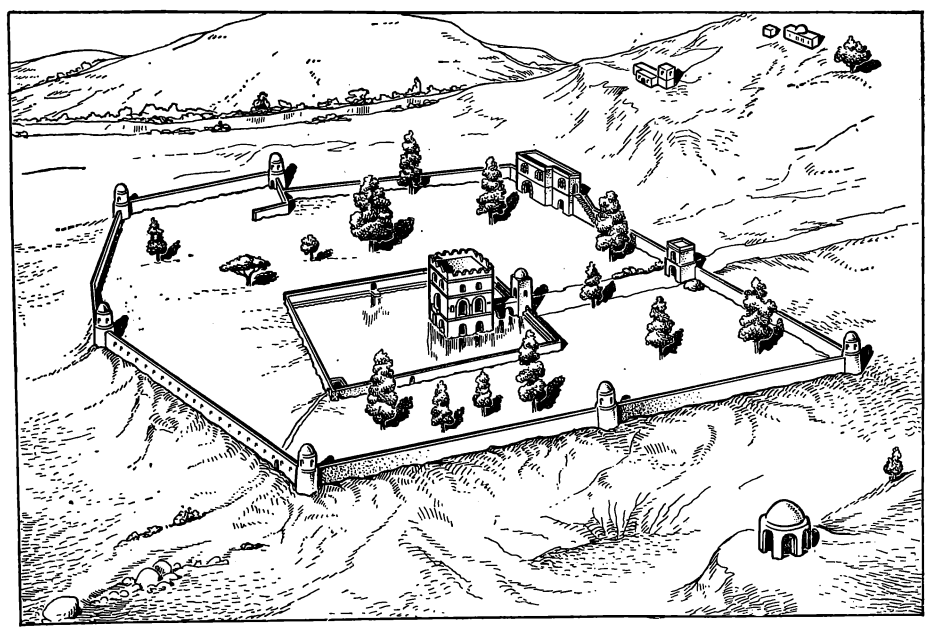
В Лалибэле найдены и первые сохранившиеся фрагменты живописи, выполненные в технике, близкой к фреске (по-видимому, известной в Э. с древнейших времён). Это декоративно-орнаментальные охотничьи сцены (по стилю близкие к иранским росписям 8—9 вв., см. *Иран*), стилизованные, плоскостные фигуры святых, изображения животных, расположенные в виде фризов в церкви Мэдхане-Алем, сцены на евангельские сюжеты («Встреча Марии и Елизаветы») в церкви Бетэ-Марйам, фигуры святых и ангелов в церквах Билбала-Чэркос и Зэмэдэ-Марйам. Несмотря на примитивизм изображения, архаичность поз и жестов, их отличает непосредственность в передаче этнических черт. Господствующий в колорите росписей бирюзовый цвет указывает на несомненную связь с египетской традицией. Теми же чертами отмечены росписи потолка и стен церкви Ында-Марйам с изображениями почитавшихся святыми королей династии Загуэ. Их плоскостно трактованные, застылые фигуры строго фронтальны, одинаково выражение пристально смотрящих глаз.Росписи выполнены прямо на скальном основании (возможно, с использованием сухих пигментов). Во многих церквах живописный декор повторяет геометрические и растительные мотивы каменного рельефа, как бы являясь его продолжением; раскрашивалась также каменная и деревянная резьба. Всё это придавало интерьерам церквей особое красочное своеобразие. К этому же периоду относится большое число обнаруженных в Лалибэле плоскостных, ярких по колориту икон, выполненных темперой на дереве. Многие из них представляют собой диптихи и триптихи, имеющие размер и форму небольших складывающихся книг (складни). Иконография их довольно архаична. До сих пор точно не установлены время и место происхождения этих икон.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 14 в. — середины 19 в.

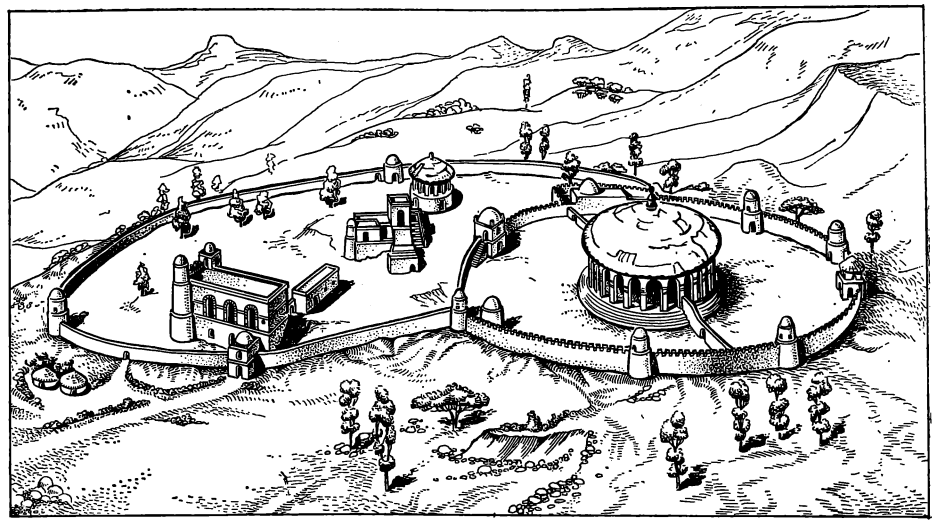
В 14 в. с восстановлением территориальной и экономической целостности государства под властью одного царя («нгусэ нэгэст») наступил период экономического подъёма Э., в 15 в. завязывались отношения с европейскими государствами (Италия, Португалия). Вторжение в Э. в 16 в. турок-османов и непрекращавшиеся на протяжении 17 — 18 вв. междоусобные феодальные войны ослабили централизованное государство. К нач. 19 в. оно распалось на отдельные княжества, чем воспользовались европейские державы (в первую очередь Англия и Франция), которые, заключая договоры о дружбе с правителями княжеств, постепенно подчиняли себе территорию страны.

Архитектура. В 14 в. царская резиденция находилась в горах Бет-Амхара (ныне провинция Уолло). Здесь строились богатейшие монастыри и храмы, в которых сосредоточивались колоссальные ценности, в т. ч. уникальные золотые кресты и другая церковная утварь. Был создан новый тип храма со святилищем в центре, окружённом деревянной колоннадой, несущей балки потолка; к отделке храмов привлекались европейские мастера [церковь Троицы (Мэканэ-Сылласе)].

Загородный сад Фасилидаса близ Гондара. 1632—67. Справа внизу — гробница коня. Реконструкция.



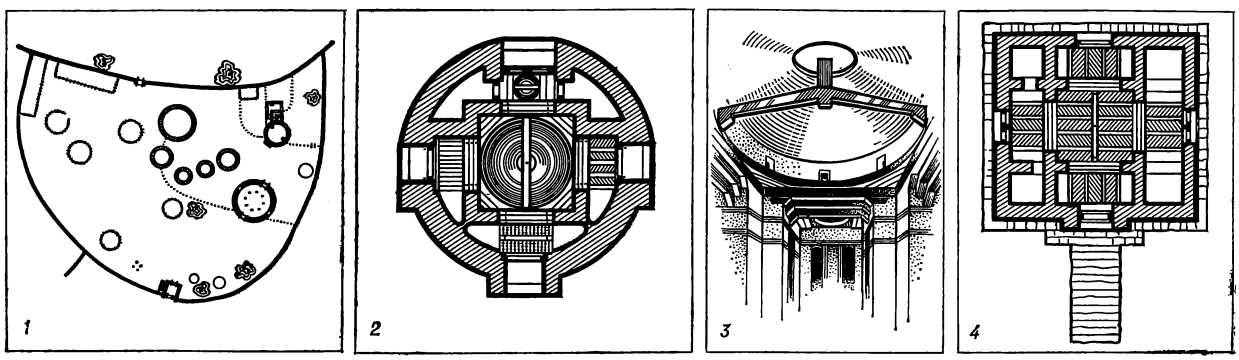
В конце 16 в., после изгнания из страны турок-османов, в краткий период возрождения страны при царе Фасилидасе (1632—1667), к С. от озера Тана была построена новая столица — *Гондар* (Гондэр). Каменные двухэтажные замки-дворцы с круглыми

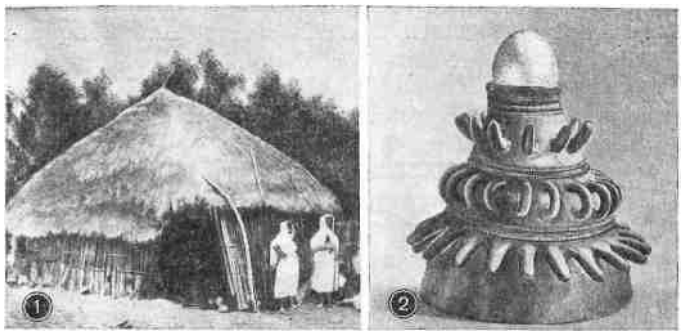


Аббатство Кускуам близ Гондара. 18 в. Реконструкция.

угловыми башнями, аркадами, арочными проёмами, зубчатыми парапетами, богатым скульптурным убранством причудливо сочетали местные традиции с воздействием европейского (гл. обр. португальского) зодчества (разорванные барочные фронтоны дворца Фасилидаса в Гондаре; пилястры и ложные арки над проёмами в аббатстве Кускуам близ Гондара). Караванный путь, проходивший через Э. в Египет, требовал улучшения дорог, строительства новых мостов (4-арочные мосты на р. Ангэрэб, к С. от Гондара, и «Мост дьявола» у слияния Ангэрэба и Кахи). В 18—19 вв. сооружения утратили монументальность форм и богатство отделки, но в архитектуре бережно сохранялся опыт прошлого, и она не теряла своей самобытности. Строились прямоугольные в плане храмы, по типу храмов *Дэбрэ-Дамо* и *Лалибэлы*, в которых выделялись нартекс и алтарная часть (новая церковь в Йехе, церковь во Фремоне, провинция Бэгемдыр и Сымен, обе — 18 в.), а также круглые в плане храмы, окружённые галереями, под конической соломенной или камышовой крышей с нарядным бронзовым или керамическим завершением; внутри обычно помещалось квадратное святилище (церкви «Четырёх зверей» в Аксуме, Ында-Сылласе и Мэдхане-Алем в Адуа, провинция Тигре, все — сер. 19 в.). На протяжении средних веков главными объектами строительства оставались церкви и монастыри. В городах (Гондар, Адуа и др.) строились жилые усадьбы, обнесённые круглыми или полуциркульными оградами, с внешними и внутренними дворами. На внешнем дворе находились помещение главы семьи, гостиная, иногда мастерские, на внутреннем — жилища для женщин, кухня, хозяйственные постройки. Жилые дома — круглые в плане (диаметр не более 6 *м*), под конической соломенной кровлей. Вторая внутренняя стена имела форму креста, с четырьмя глубокими нишами с окнами; в нишах размещались постели и утварь. Гостиные были квадратными в плане и также с крестообразно расположенными помещениями. Дома строились из камня на глиняном растворе, иногда с деревянным ростверком, но без торчащих наружу деревянных концов. Глиняный пол застилался соломой или матами. Двери и маленькие оконца делились надвое деревянным импостом. Дощатые створки дверей и ставни в верхней части пробивались отверстиями, образующими узорную решётку. Основа крыши круглых построек часто состояла из жердей, подшитых снизу матами с красочным узором, накладными соло-

1. План усадьбы. 2 и 4. Планы круглого и квадратного четырёхнишевых домов. 3. Перекрытие круглого дома. Все — в Адуа (провинция Тигре).





1. Хижина «тукуль». 2. Глиняное украшение крыши жилого дома в Южной Эфиопии.

менными валиками и жгутами. Иногда доски крепились верхним концом к деревянной шайбе на столбике, образующем шпиль над крышей. Травяная крыша прикреплялась к шпилю фигурным бронзовым или керамическим навершием. В домах четырёхнишевого плана коническая крыша укладывалась в середине на дополнительную кольцевую стенку, выведенную над центральным квадратом, углы которого перекрыты брусьями. Ниши покрывались плоским балочным потолком. Квадратные постройки имели земляную кровлю с лёгким уклоном на два ската, уложенную на балки с обрешёткой из досок или брусчатую конструкцию.

Традиционное сельское жилище Э. — круглые в плане, плетнёвые, обмазанные глиной дома («тукуль») с конической кровлей, прямоугольные дома («хедме») из камня с щебнем и глиной с плоской крышей и навесом, на Ю.— также куполообразные дома, крытые травой и шкурами.

Изобразительное искусство. В 14 в. — 1-й пол. 19 в. в Гэсене, близ Амбасэля, существовала традиционная школа, создавшая резные иконы из дерева или твёрдого лака. Их расписывали яркими красками и частично покрывали позолотой. Иконы имеют много общего с ближневосточной ритуальной живописью, но происхождение их до сих пор не выяснено. Также не изучены каменные стелы, обнаруженные к З. от Харара (Харэр, на В. Э.; существует предположение, что они являются надгробиями). Размеры стел невелики, изображения на них напоминают грубо вырезанные человеческие бюсты, иногда украшенные неясными символическими мотивами, нанесёнными углублёнными или рельефными линиями. С 14 в. стенная живопись была вытеснена живописью темперой на холсте, загрунтованном слоем гипса и бычьего клея. Выполненные т. о. панно наклеивались на стены церквей. Иконография росписей заимствована из Византии. К 14 в. восходят древнейшие м и н и а т ю р ы Э. (в последующие века здесь сложилась развитая традиция иллюминирования рукописей). Искусство миниатюры достигло расцвета в период правления Зэра-Яыкоба (1433—68), когда на короткое время укрепилась централизованная власть и страна не подвергалась иноземным вторжениям (т. н. Эфиопское возрождение). Подавляющее большинство эфиопских миниатюр является иллюстрациями сцен Нового завета, светская тематика встречается очень редко. Размеры рукописей колеблются от 7 *см* × 8 *см* до 55 *см* × × 40 *см*. Для больших листов использовался пергамент, изготовленный из шкур козла, для маленьких — из овечьих шкур (бумага появилась лишь в 18 в.). Иконография изображений архаична и совпадает с иконографией стенописи и икон. Хотя в основе искусства эфиопской миниатюры лежит провинциальная византийская тради-

Миниатюра на пергаменте. 1. «Явление ангела Захарии». 2. «Рождество Христово». 3. «Распятие». 4. «Положение Христа во гроб». 5. «Св. Георгий». 6. «Мария перед писцом». (Все — Британский музей, Лондон.)

«Моление о чаше». Миниатюра на пергаменте в «Евангелии Фасилидаса» в церкви в Сегелте. 1632—67.

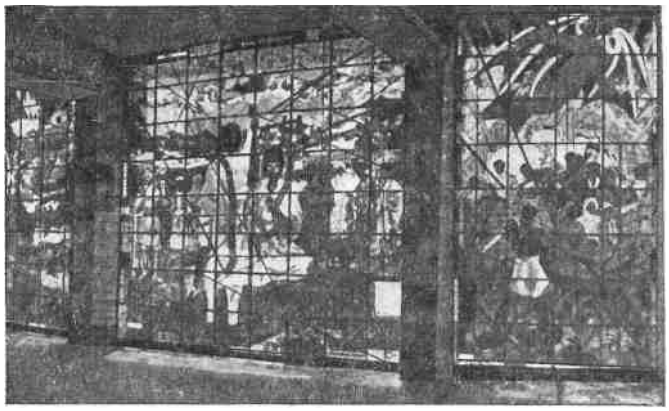
ция, многие рукописи обнаруживают заметное воздействие миниатюр сирийско-месопотамского круга и отчасти Армении (см. *Армянская ССР*). Человеческие фигуры однообразны, позы и жесты застылые, окружающее пространство передано условно и схематично. Сюжетные ситуации выявляются экспрессивными позами и жестами фигур. Цветовая гамма обычно приглушённая (господствуют золотой и серебряный фоны). Краски локальны и никогда не смешиваются (для каждого цвета существовала отдельная кисть). Главная роль отводится линии. В миниатюрах подчёркивается национальный тип лиц, одежды и окружающей обстановки. Ярким примером может служить кодекс «Новый завет» (15 в., Британский музей, Лондон) с изображением четырёх евангелистов. Наиболее изучена миниатюра Гондара, когда в монастырях создавались многочисленные рукописи, некоторые из них богато иллюминировались. В это время возникали и самостоятельные мастерские, независимые от монастырей, где работали одновременно несколько художников. Стиль живописи миниатюр и книжных украшений в большей мере, чем прежде, соответствовал письменному тексту и особенностям каллиграфии. Кодекс уже не просто украшался несколькими вставками-иллюстрациями, а постепенно превращался в единое целое. Усилился декоративный элемент оформления рукописи, в частности усложнился отсутствовавший в прошлом орнамент. Трактовка отдельных персонажей, сохраняя в целом верность традиции, стала более индивидуализированной, следование канону несколько ослабло. Наряду с образами евангельских персонажей в гондарской миниатюре встречаются сцены, изображающие события, упоминаемые в Ветхом завете и Новом завете («Исход израильтян из Египта», в «Рукописи Востока № 530», Британский музей, Лондон). Заметно также ослабление восточных традиций и усиление западных влияний. Отчасти изменился и характер колорита. Он стал более звучным, декоративным. Золотой и серебряный фоны исчезли, появились первые попытки передать окружающую обстановку (особенно интерьер). Гондарская школа, знаменовавшая расцвет искусства миниатюры в Э., в дальнейшем стала одной из основ национальной эфиопской живописи.

«Евангелист Марк». Миниатюра на пергаменте в «Евангелии императора Амда Сейона» в церкви на озере Тана. 1314—44.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 2-й половины 19—20 вв.

Во 2-й пол. 19 в. Э. неоднократно подвергалась агрессии со стороны капиталистических государств [напр., англо-эфиопская война 1867—68 при императоре Фёдоре II (Теодрос II)]. Попытка воссоздания единого эфиопского государства при Менелике II (1889—1913) окончилась неудачей. В 1906 Англия, Франция и Италия заключили соглашение о разделе Э. на сферы влияния, однако Э. удалось отстоять политическую независимость. В результате итало-эфиопской войны 1935—36 Э. была захвачена Италией; освобождена к концу 1941. В 1974 в результате антифеодальной, антимонархической революции было создано революционное правительство (Временный военно-административный совет), которое приступило к проведению преобразований, направленных на ликвидацию феодальных отношений в стране и построение социализма.

Собор св. Георгия (Кыддус-Гийоргис) в Аддис-Абебе. Конец 19 в.

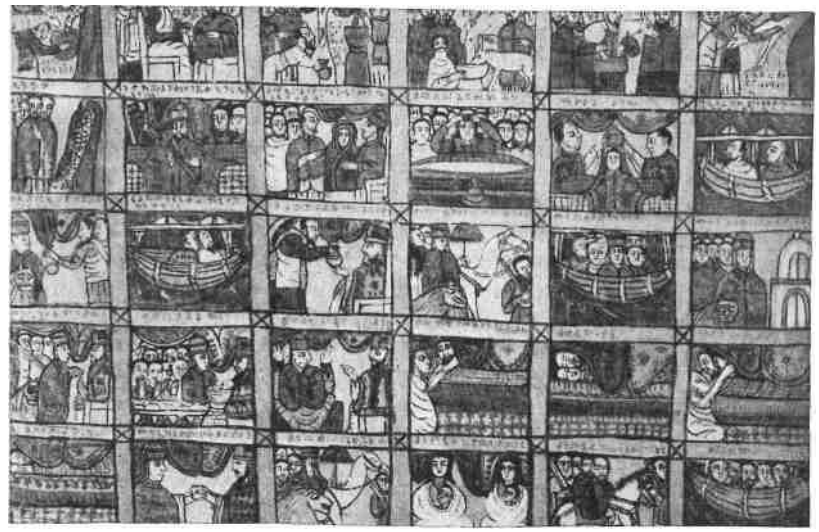


Витраж в Доме Африки в Аддис-Абебе. По эскизу Афэуорка Тэкле. 1961.

Архитектура. Во 2-й пол. 19 в. при Менелике II были проведены реформы, повлиявшие на культурное и техническое развитие страны. Строились города с беспорядочной сетью улиц, напоминавшие большие деревни [*Аддис-Абеба*, Макале (Мэкэле, провинция Тигре)], дороги, мосты (первые два сооружены русскими инженерами в 1902 и 1903), гидроэлектростанция на р. Акаки, госпитали, школы, дворцы. Для участия в строительстве приглашались зодчие из Азии и Европы — индийцы (Хаджи Кавас из Пешавара), швейцарцы (инженер А. Лиг), греки (архитектор Орфанис), итальянцы (инженеры Капуччи, Кастанья). В 1934 было построено первое в Э. здание из бетона и стекла — Национальный дворец в Аддис-Абебе (архитектор Э. Камец). После разрушительной итальянской агрессии 1935 строительство почти прекратилось, и только в 50-х гг. начался новый экономический и культурный подъём. Был утверждён план реконструкции Аддис-Абебы (1954—56, английский архитектор Л. П. Аберкромби, см. *Великобритания*), основная идея которого направлена на то, чтобы предотвратить перенаселение города путём создания шести городов-спутников (с 1958 регулирование планировки велось специальным департаментом при консультации фирмы «Болтон и Хеннеси»). Событием культурной жизни Э. и всей Африки стало строительство первого Национального театра (1955, французский архитектор А. Шомет, скульптор Ш. Моссион, художник А. Леже). Его здание организовало городской центр (площадь Адуа); главный фасад театра выходит на террасу с фонтаном и декоративным замощением. Большое строительство ведётся в 60-х гг. Идея единства и свободы африканского континента нашла воплощение в здании Дома Африки (1959—61, итальянский архитектор А. Медзедими, A. Mezzedimi), задуманного как центр объединения освобождённых государств всей Африки. Оно состоит из двух связанных переходом корпусов — выдвинутого вперёд квадратного объёма конференц-зала под плоским куполом и 6-этажного прямоугольника деловой части на втором плане. Парадные подъезды по обеим сторонам зала и широкая фронтальная лестница подчёркивают торжественность облика здания. Многоцветный витраж — триптих «Свобода Африки» — с изображением прошлого, настоящего и будущего африканского народа выполнен по эскизам Афэуорка *Тэкле*. Бетон и местный камень удачно сочетаются в постройках английского архитектора Г. К. Фаллека (строительный факультет, школа искусств, библиотека и музей университета, школы, все — 1950—60-е гг., Аддис-Абеба). С использованием солнцезащитных устройств на фасаде построено здание Министерства иностранных дел в Аддис-Абебе (1966, архитектор М. Тедрос, р. 1921, и др.). В 1970-е гг. ведётся большое строительство по проектам югославских архитекторов под руководством Б. Петровича. По их проектам возведены комплекс больницы, почтамт, отель «Веби-Шебели» (архитекторы Б. Петрович, З. Драгайлович, Х. Юстич), многоэтажные жилые и общественные здания, построены плотины и электростанции на реках Аркико, Зула и Кока (инженеры Б. Йованович, С. Синделич), поставлены памятники и монументы. По плану архитекторов из ГДР М. Гутера и П. Петцольда на берегу озера Тана строится город Бахр-Дар, в котором по проекту советских архитекторов построен политехникум (1963, архитекторы И. И. Беляев, Е. А. Аничков, инженер М. Д. Рейнин), ставший вторым по значению высшим учебным заведением страны после университета в Аддис-Абебе.

Изобразительное искусство. Во 2-й пол. 19 в. начала складываться национальная школа живописи Э., на формирование которой заметное влияние оказали миниатюра и искусство народной картинки. Появилась светская тематика, прежде всего исторические и батальные сюжеты, затем жанровые сцены, позднее портрет («Портрет императора Менелика II с супругой, сыновьями и приближёнными», неизвестный художник 2-й половины 19 в., Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого, Ленинград) и пейзаж — первоначально в виде играющих подчинённую роль «сопровождений» и фонов сюжетных композиций. Воздействие традиций средневековой культуры проявлялось в использовании устойчивых иконографических типов, в сохранении многих формальных приёмов, техники и даже материалов (большинство произведений исполнено на пергаменте), а также в некоторых особенностях колорита, как правило, тяготеющего к локаль-

ным тонам и общему декоративному решению цветовой гаммы («Эфиопская и итальянская армии перед битвой», неизвестный художник 19 в., Национальный музей, Аддис-Абеба). Нередко сохраняются лубочные принципы композиции — ковровый принцип сплошного заполнения поверхности картины, изображения, включающие разновременные события, многочисленных реальных действующих лиц и наряду с ними религиозно-мифологических персонажей, особенно часто — св.Георгия на коне. Встречаются также большие композиции, разделённые на несколько регистров и построенные на основе подробного повествования, складывающегося из множества последовательных сцен или кадров («История царя Соломона и царицы Савской», «Битва при Адуа», «Легенда о Мэкэде», все — неизвестные мастера конца 19 — нач. 20 вв., Национальный музей, Аддис-Абеба). Одним из основоположников национальной живописи сер. 20 в. является Але-Фэлегэ *Сэлам*, директор и основатель первой в стране Художественной школы в Аддис-Абебе. Ему принадлежит ряд реалистических портретов государственных деятелей и простых людей Э. В таких произведениях, как «Портрет мужчины в белом», «Портрет человека с ружьём» и др., сквозь чётко очерченные индивидуальные особенности личности проступают черты национального характера моделей. Художник разрабатывает также темы из жизни своей страны и Африки в целом. В большом программном полотне «Надежда» предпринята попытка передать атмосферу всеобщего подъёма борьбы за национальную независимость. Ограниченной стороной этого и ряда подобных ему произведений, типичных для раннего этапа становления современного искусства, является их наивная символика: нагромождение разбитых цепей и поломанного оружия, поверженных идолов, лавровых венков и др. внешних атрибутов. Але Фэлегэ Сэлам обращался также к монументальному искусству, расписав несколько церквей в Аддис-Абебе и её окрестностях. Бережное отношение к традициям национальной культуры проявляется в различных направлениях современной живописи Э. и объединяет многих художников. Особенно отчётливо оно ощущается в историческом жанре, прежде всего в самом выборе тематики, призванной утвердить величие исторического прошлого и тем самым самобытность культуры Э. («Император Клавдий прощается с португальцами, уезжающими на родину» Уольдэ Мэдхына, «Негус Теуодрос II» Гэбрэ Сылласе, оба — в Национальном музее, Аддис-Абеба). Ряд мастеров при этом непосредственно использует традиции средневековой живописи. Картина Тасоу «Обед во дворце» (Национальный музей, Аддис-Абеба) своими обобщёнными формами, ярусной композицией и локальным цветом с использованием золотой и серебряной красок восходит к средневековым настенным росписям. Многие художники обращаются к изображению истории и народной жизни Э., традиционных обычаев, праздников и церемоний [«Свадебная церемония» Бэлачоу Бэкрэ-Циона, Национальный музей, Аддис-Абеба; работы Бысрата *Бэккэле*, Ато Араи Давита (р. 1906), Аччамьеллеха *Дэбэлы*, Сыюма Уольдэ, Абдель Рахмана Шэрифа, Уорку Гошу (р. 1941), Тэсфая Уольдэ (р. 1943)]. У мастеров этого направления значительную роль играет пейзаж, в прошлом неизвестный Э. и до сих пор не получивший здесь особенного развития [Уольдэ Йоханнис Цадык (р. 1944), Сахлу *Таффэсэ*]. Чаще всего он служит фоном в жанровых сценах. В картинах Гэбрэ-Марйам Уагайе «Деревенская сцена» и «Пахота» фигуры работающих крестьян органично вписаны в природное окруже-



Неизвестный мастер конца 19 — начала 20 вв. «Легенда о Мэкэде». Национальный музей. Аддис-Абеба.

Сыюм Уольдэ. «Национальный герой». 1970-е гг

ние. Они выполнены яркими, чистыми красками, с подкупающей искренностью и несколько наивной добросовестностью народного искусства. Его работа с назидательным названием «Счастлив муж с заботливой женой» столь же любовно и тщательно рисует типичную бытовую сцену с её традиционным укладом.

Широкое признание получило творчество двух эфиопских художников — Афэуорка *Тэкле* и Гэбрэ-Крыстоса *Дэсты*. Афэуорк Тэкле чрезвычайно разносторонний мастер. Ему принадлежат монументальные стенописи, мозаики и витражи (витражи в Военной академии в Хараре; витраж-триптих ок. 150 $м^2$ в Доме Африки, мозаика и фреска в соборе св. Георгия, оба — в Аддис-Абебе), скульптура и монументы (конный памятник полководцу расу Мэконнену в Хараре). Он работает как график и дизайнер (эскизы национальных костюмов, рисунки почтовых марок). Наибольшей известностью пользуется станковая живопись. В портрете, кроме передачи сходства с моделью, художник стремится к психологическому раскрытию образа, увлекается поисками сильных характеров, которые он угадывает либо в аскетическом лице монаха, либо в облике простого человека из народа, изображённого в «Портрете сомалийца». В полотне «Старый поэт Эфиопии» раскрыта идея торжества духа в борьбе человека со старостью. Несколько в ином плане выполнены типизированные женские портреты-аллегории («Аида», «Цветок Мэскэля»). В типе удлинённых женских лиц с широко раскрытыми глазами, в торжественной красочной одежде, в интенсивной колористической гамме отчётливо проявляется национальное начало. Идея благоденствия Родины воплощена в картине «Мать Эфиопия», где образ матери восходит к широко распространённому в Э. образу Марии с младенцем. Этот традиционный сюжет получил новое, современное истолкование: бережные руки матери олицетворяют неусыпную заботу Родины о своих детях. Динамичные, романтически приподнятые пейзажи Тэкле написаны то в широкой декоративной манере («Вид Аддис-Абебы»), то тщательно выполнены в технике акварели с передачей многочисленных световоздушных планов («Этюд»).

Индивидуальная манера рисунка и письма, формальным признаком которой является тяготение к формам, приближающимся к овалу и кругу, характерна для работ Гэбрэ-Крыстоса Дэсты. Его искусство строго, почти аскетично. Круг и нервная прямая линия являются основой геометрического построения композиций его картин («Играющий на краре», «Время кофе», циклы натюрмортов с изображением национальных музыкальных инструментов, керамики). Подчас Дэста увлекается экспериментированием в области формы и технологии живописи — некоторые его картины написаны с применением светящихся красок. Такими произведениями, как «Музыканты», художник отдал дань европейскому сюрреализму. Не менее сложен творческий путь Алека Скундера Богхоссиана (А. Погосян, р. 1937), много работавшего в манере абстракционизма, увлекавшегося сюрреализмом и другими новейшими течениями западноевропейского искусства. В 1970-е гг. большую роль играет политическое агитационное искусство.

Скульптура Э. с конца 19 в. развивалась вне связи с древними и средневековыми традициями, испытав воздействие европейского искусства (зооморфные и антропоморфные рельефы на фасаде здания в Гондаре). Современная скульптура Э. представлена небольшим числом имён. Среди скульпторов среднего поколения выделяется творчество Гырмы *Киданэ*, который создаёт многочисленные портреты своих современников («Голова африканца», «Портрет девушки»), стремясь к углублённому раскрытию внутреннего мира человека, уделяя при этом большое внимание передаче национального характера модели. Жанровая скульптура («Женщина с кувшином», «Пастух») отличается экспрессивностью лепки, удлинёнными пропорциями фигур. Скульптурой занимаются также Афэуорк Тэкле, Йиггэзу *Бысрат*, работающий также как график и дизайнер, Маммо *Тэсэмма*, Таддэсэ *Гызау*, дизайнер и график. Скульпторы Абэбэ (р. 1943), выполнивший ряд портретов государственных деятелей Э., Таддэсэ *Бэлайнэх*, Таддэсэ *Мамеча*, отражающие различные аспекты жизни современной Э., работают в условно-символической и реалистической манерах.

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Богатое и разнообразное декоративно-прикладное искусство Э. имеет разные и древние истоки. На творчество народов Э. в различные эпохи оказывали влияние Египет, государства Двуречья, Нубия, Греция, Рим, Византия и арабы. Одним из наиболее древних его видов является к е р а м и к а, памятники которой находят в ранних археологических слоях. Основная часть сохранившихся изделий относится к 17—19 вв. В крупнейших центрах производства (Аруси, Уолло, Сидамо, Шоа, Эритрея) создавались самые разнообразные типы керамических изделий — вазы с широким и узким горлом, кувшины, чаны и блюда, чайники с короткими (иногда двумя) носиками, светильники.

Гончарный круг почти не использовался, сосуды лепились вручную. Отдельные части сосудов (ручки, носики, поддоны, иногда даже горло), как правило, выполнялись самостоятельно и соединялись с туловом лишь перед обжигом. Большим разнообразием отличалась обработка поверхности — лепная, неполированная, сглаженная, часто предварительно задымлённая и потом лощёная; глазурованные изделия встречаются крайне редко. Большое значение придавалось составу глиняной массы, в которую нередко входили разные сорта глины и, кроме того, разные наполнители — толчёная керамика или раковины, песок и даже солома. В некоторых случаях приготовленная масса выдерживалась в течение длительного времени (до девяти месяцев). Отличительной чертой практически всех видов керамики Э. является её подчёркнутая утилитарность. Этим можно объяснить сдержанный характер декора, как правило, ограниченного углублённым геометрическим узором, значительно реже — рельефным. Почти неизвестна роспись поверхности, её образцы можно встретить лишь на древних и средневековых памятниках (мотив богоматери с младенцем на сосуде для церемонии «махабар» из коллекции Института эфиопских исследований). Мелкая пластика практически неизвестна. Единственное исключение — глиняные фигурки, изготовлявшиеся в районах, прилегающих к озеру Тана. Эти фигурки людей и животных, иногда с подчёркнутыми половыми признаками, связаны с культом плодородия. Современная керамика, специализирующаяся гл. обр. на изготовлении сувениров, нередко повторяет традиционные формы (две, три, реже четыре чаши на общем поддоне, кубки, подсвечники и др.) и приёмы декора (задымление, лощение, процарапанный или углублённый геометрический орнамент).

Керамический сосуд для воды. 19 в.

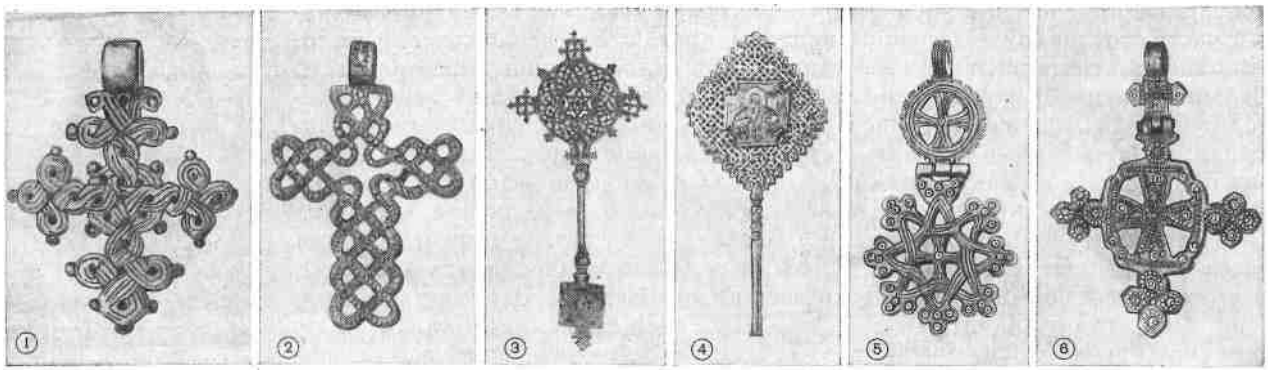
Керамический сосуд для пуповины из Харара. Музей института эфиопских исследований. Аддис-Абеба.

Раскопками в районах *Аксума* обнаружены вазы и сосуды из серпентина, алебастра, гранита, мрамора и других горных пород. Они сходны с египетскими, эллинистическими и византийскими образцами того же времени. Найдены также остатки декоративных и утилитарных изделий из стекла, вероятно ввозившегося в Э. в период средневековья.

Искусство художественной обработки металлов достигло высокого уровня уже в древности. Различные предметы из простых и благородных металлов обнаружены в Аксуме, в районе Адулиса, где, по-видимому, существовала большая ювелирная мастерская. Среди широко распространённых типов ювелирных изделий, таких, как браслеты, кольца, пряжки, подвески и т. п., встречаются также «коок мавоча» — специальные палочки для чистки ушей.

Приблизительно со 2-й пол. 3 в. аксумские правители чеканили золотые, серебряные, бронзовые и медные монеты. Первые монеты повторяют римские образцы, позднее, очевидно под влиянием Арабского халифата, тип монет меняется. Широко распространено было богато украшенное оружие (мечи, кинжалы, наконечники копий, в т. ч. раздвоенные). Особого упоминания заслуживают кресты. После введения христианства, в течение приблизительно шести веков, они обычно повторяли латинские и греческие формы. Позднее крест постепенно приобретает всё более сложные очертания, уподобляясь то кругу, то розетке, то сложному многограннику, образованному прихотливыми изгибами орнамента «плетёнки». Наряду с обычными наперсными крестами и крестами-подвесками создавались ручные кресты, отличавшиеся особой сложностью и прихотливостью орнаментального декора, разнообразием форм. Высокое техническое качество присуще и другим предметам литургического обихода — курильницам, жезлам, лампадам, венцам, коронам и систрам (трещоткам). Последние в равной мере могут быть отнесены к числу музыкальных инструментов, богатство форм которых характерно для Э. Среди них следует назвать «крар», напоминающий пятиструнную лиру, смычковой инструмент «масенко», использовавшийся местными трубадурами, многочисленные виды барабанов и трещоток. Традиции работы по металлу сохраняются в изделиях местных современных мастеров. Они создают самые разнообразные типы бытовых изделий и ювелирных украшений, отделанных гравировкой, филигранью и чекан-

Бронзовый светильник из Матары. Конец 1-го тысячелетия до н. э.



Изделия из металла. 1—3. Кресты послеаксумского периода. 4. Крест из Гондара. 5—6. Процессионные кресты. 15 в.

Щит. Металл, дерево, кожа.

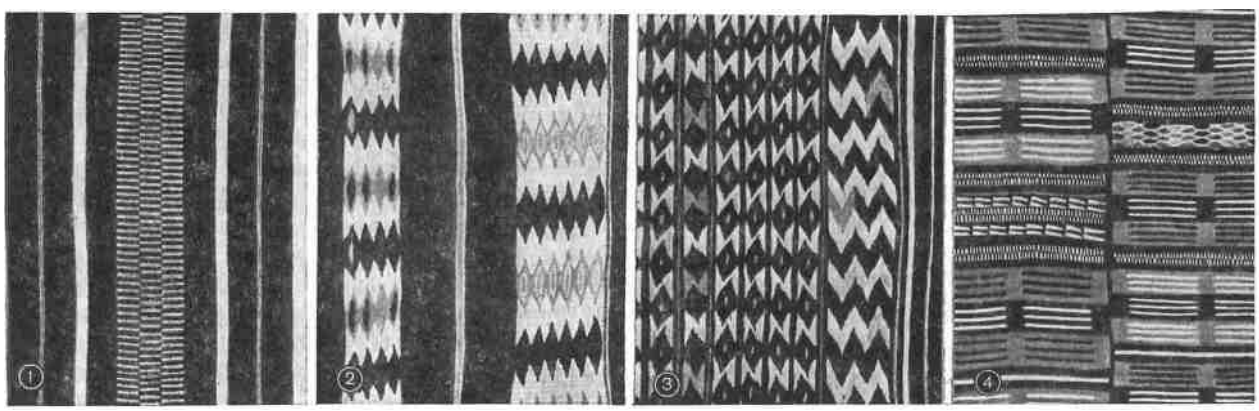
кой. Наряду с геометрическим орнаментом в декоре часто встречается изображение эфиопского льва в короне, держащего правой лапой жезл. До сих пор некоторые мотивы декора обнаруживают египетские, греческие, арабские и армянские влияния.

Широкое распространение имели в Э. изделия из кожи — переплёты книг, обивка кресел и другие предметы обихода. Кожей обтягивались также боевые щиты, обычно отличавшиеся исключительной прочностью и нередко украшенные тонким тиснёным геометрическим орнаментом. Когда щиты потеряли практическое назначение, их стали обтягивать бархатом, расписывать или украшать вставками из золота, серебра и других металлов, обработанных в технике филиграни.

Об искусстве ткачества и производства гобеленов, которые существовали в Э. с древности, можно судить лишь по позднейшим образцам. В них преобладают геометрические, значительно реже — стилизованные растительные и зооморфные (обычно изображение льва) мотивы. Национальная одежда «шамма», не потерявшая своего значения ныне, украшается вышивкой, росписью (в технике батика), но чаще всего только широкой тканой каймой с орнаментальным узором.

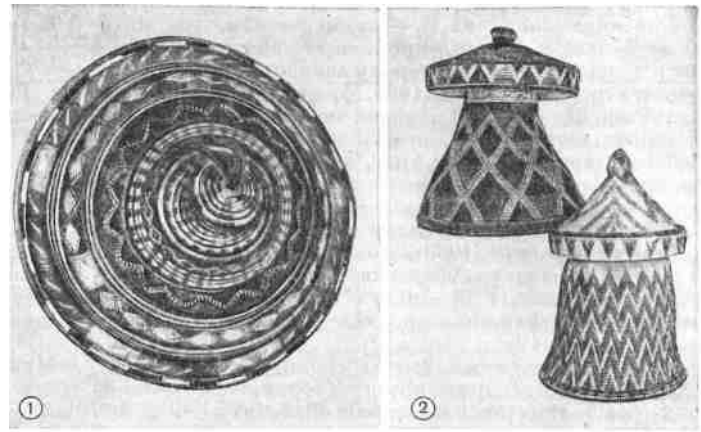
Развито также искусство плетения корзин и других предметов (блюд, различных коробок, сумок, обуви и др.), отличающихся яркой раскраской. Иногда вводятся дополнительные

Ткани. 1. Для женской одежды. 2—3. Для мужской одежды. 4. Полихромная ткань. (Все — Музей Пигорини, Рим.)



декоративные материалы (металл, раковины каури и др.).

В 20 в. в Э. создаются также изделия из рога и дерева. Известны круглые столы, обычно на трёх сильно изогнутых ножках, сиденья, подголовники, напоминающие аналогичные предметы стран тропической Африки. Современные резчики создают утварь и поделки, отмеченные чертами национального стиля.



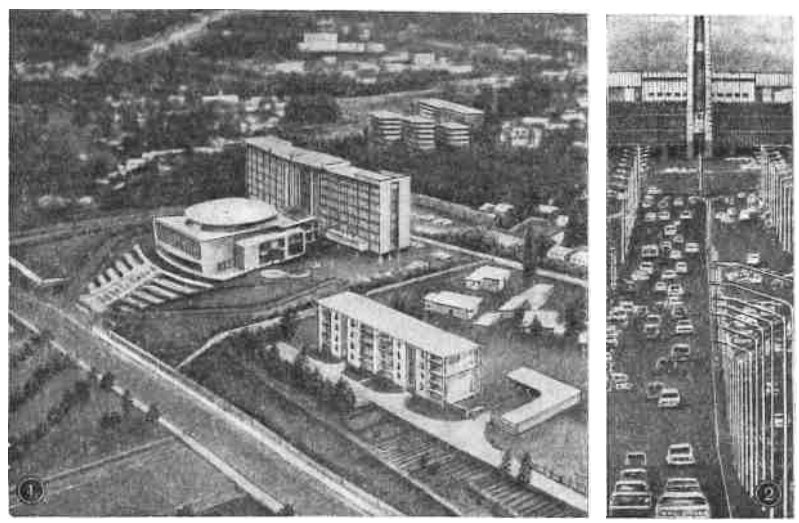
Плетёные изделия. 1. Крышка. 2. Сосуды для воды. (Все — Музей Пигорини, Рим.)

Лит.: Тураев Б. А., Айналов Д. В., Пропзведения абиссинской живописи, собранные д-ром А. И. Кохановским, СПБ, 1913; Абиссиния (Эфиопия). Сб. статей, М.—Л., 1936; Григорович Н. Е., Искусство Эфиопии, в кн.: ВИИ, т. 6, кн. 1, М., 1965, с. 446—68; Всеобщая история архитектуры, т. 1, М., 1970; т. 8, М., 1969; т. 10, М., 1972; т. 11, М., 1973; Искусство народов Африки, М., 1975; Littmann E., Krencker D., Lüpke Th., Deutsche Aksum-Expedition, Bd 1—4, B., 1913; Pankhurst E. S., Ethiopia. A cultural history, L., 1955; Doresse J., Au pays de la Reine de Saba. L'Ethiopie antique et moderne, P., 1956; его же, L'Empire du Prêtre-Jean, v. 1—2, P., 1957; Jäger O. A., Äethiopische Miniaturen, B., 1957; Buxton D. R., Travels in Ethiopia, N. Y.—Wash., 1967; Gerster G., Churchies in rock, L., 1970; Housing in Makalle, Ethiopia, Stockh., 1971.

ГОРОДА

АДДИ́С-АБЕ́БА (амхарск.—«новый цветок»)— столица Эфиопии, крупный пром. и культурный центр страны. Расположен на Эфиопском нагорье, в провинции Шоа. Осн. в 1887 (по др. источникам — 1891). Первые крупные здания — **Большой дворец** с чертами инд. арх-ры (1894, инд. зодчие под руководством Хаджи Каваса из Пешавара; тронный зал с покрытием на 34 расписных столбах, с росписью, обработкой стен мр. и цв. витражами — 1897); Новый дворец (Джибби; конец 19 — нач. 20 вв., итал. инж. Капуччи, арх. Э. Камец, неоклассицизм); **собор св. Георгия** (Кыддус-Гийоргис; конец 19 в., греч. арх. Орфанис, итал. инж. Кастанья; 8-угольный в плане, неоклассицизм; реставрирован в 1950-х гг., росписи — Афэуорк *Тэкле* и Минаф Хыруй); отель «Ытеге», школа (оба — 1907), госпиталь Менелика II (1910), ок. 200 жилых домов европ. типа (1911—12). Стр-во 1920—30-х гг.: госпиталь Бен Саида (1924), железнодорожный вокзал (1929, франц. арх. П. Барриа), Нац. дворец (1934, арх. Э. Камец), собор св. Троицы (Мэканэ Сылласе; 1941, необарокко; росписи — Але Фэлегэ *Сэлам*, 1940-е гг.). В 1954 утверждён план реконструкции столицы (англ. арх. Л. П. Аберкромби), доработанный в 1958 спец. департаментом при консультации фирмы «Болтон и Хеннеси». В основе плана — неправильный овал, длинная ось к-рого имеет меридиональное направление (пл. города 215 *км*², капитальных зданий — 30 *км*², осталь-

Аддис-Абеба. 1. Вид части города с Домом Африки. 2. Главная улица города.



ная застройка сельского характера). На В.— правительственная зона, на З.— коммерческая, где находятся большой рынок, пром. предприятия. Деловой центр г. растёт к Ю., в сторону аэропорта. Выстроены: **Нац. театр** на пл. Адуа (1955, франц. арх. А. Шомет, скульптор Ш. Моссион, худож.-монументалист А. Леже; перед театром кам. статуя льва — символ эфиопской государственности); **ун-т,** включающий 17 корпусов, школу иск-в, строит. ф-т, б-ку, музей (1950—60-е гг., англ. арх. Г. К. Фаллек); комплекс лицея Гэбрэ-Марйам с врезанным в склон холма стадионом (1960, А. Шомет); аэропорт (1960), Дом Африки (1961, витраж пл. 150 $м^2$ по эскизу Афэуоркa Тэкле), муниципалитет (1965), Нац. банк (1973—76) — все итал. арх. А. Медзедими, инж. М. Фанано и др.; телевиз. центр, Торговая палата (оба — 1965); Министерство иностр. дел в форме ладьи с 6-гранными ячеями солнцерезов на фасаде (1966, З. Энав, М. Тедрос); почтамт, больница Деджазмач Балча (на 553 места), отель «Веби-Шебели» (1960-е гг., югосл. арх. Б. Петрович, З. Драгайлович, Х. Юстич). Пам.: конная статуя Менелика II на одноим. пл. (1894), монумент в память освобождения от итал. оккупации на пл. 27 Мегабит, пам. жертвам фашизма на пл. 12 Екатит (1955, скульптор А. Августинчич, см. *Хорватия*).

Археологич. м., осн. в 1907. **Музей ин-та эфиопских исследований,** осн. в 1952: колл. керамики, эфиопской живописи 14—20 вв. **Нац. м.,** основан в 1954: традиц. и современная живопись, декор.-прикладное иск-во.

А́КСУМ — г. на С. Эфиопии, в пров. Тигре, к З. от г. Адуа. Религ. центр, место коронации нэгусов. Осн., видимо, ок. сер. 1-го тысячел. до н. э. переселенцами из Юж. Аравии, позднее стал столицей Аксумского царства. В юго-зап. части г. фундаменты 5 дворцовых сооружений: **Такха-Марйам** (4 в., пл. 85 $м \times 120$ $м$; ок. сотни помещений, раздел. неск. дворами, в центре — гл. здание), Ында Сымон, Ында Микаэль (оба — 5 в., кв. в плане, 30 $м \times 80$ $м$) и др. Посреди г., у подножия холма Бетэ-Гийоргис,— свящ. округ Дэбтэра, в центре к-рого на платформе (выс. 1,5 $м$)— 3-нефный собор Марии Сионской (на месте языческого храма; первоначально 5-нефный, отстроен заново в 1584 и в 17 в., поновлён в 20 в.); внутри внешнего кольца ограды стоят 15 вотивных тронов, южнее — круглая ц. «Четырёх зверей» (сер. 19 в.). К С. от Дэбтэры, к Ю.-З. от г. и у входа в г. со стороны г. Адуа — три некрополя с монолитными кам. **стелами** (2—4 вв). Из 7 стел сев. некрополя сохр. одна (выс. 33 $м$, другая установлена перед аркой Константина в Риме, см. *Италия*), остальные разбиты. Сохранились остатки террас из тёсаного известняка, на к-рые ставились стелы, и остатки кам. плит со ступенями, у подножия к-рых размещались жертвенные алтари. В сев. части г. — цистерна для сбора дождевой воды.

К Ю. от А.— фундаменты комплекса двойной кам. базилики (гробница Калеба и Гэбрэ-Мэскэля; 6 в.).

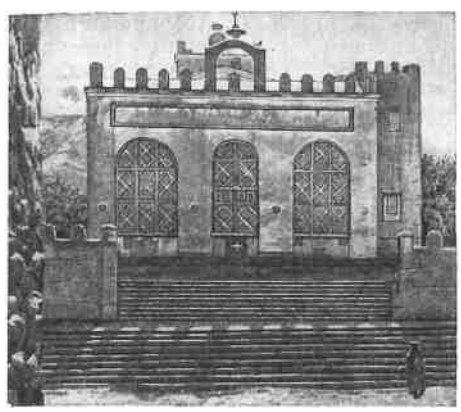
Лит.: Кобищанов Ю., Аксум, М., 1966; Monneret de Villard U., Aksum, Roma, 1938.

ГО́НДАР (Гондэр)— г. на С. Эфиопии, к С. от озера Тана. Адм. центр пров. Бэгемдыр и Сымен. Осн. в 17 в. В 17—19 вв. столица Э. В 1886 сожжён. Сохранились остатки гор. стен полукруглого контура (дл. 2 $км$; 12 ворот), дворцов Фасилидаса (1632—67; кв. в плане, на 2-м этаже — аудиенц-зал; над плоской крышей — купола угловых башен, выше — донжон), Иясу I (1730—55; прямоуг. в плане, с угловой башней с витой лестницей), царицы Мынтыуаб (1730—45; с тур. банями), Бэкафа (1721—30), зданий б-ки Йоханныса и канцелярии (оба — 1667—82), церквей Кыддус-Микаэль (1716—21) и Бетэ-Марйам (18 в.), замка Рас Микаэль Сехуль (2-я пол. 18 в.).

Близ Г., на берегах р. Кахи,—загородный сад Фасилидаса (1632—67), обнесённый оградой, в центре — пруд и павильон — «холодные бани»; вне ограды—гробница царского коня в форме круглого купольного павильона; на холме Кускуам —руины аббатства Кускуам (18 в.), включавшего аудиенц-зал, покои царицы Мынтыуаб, капеллу, ц. Дэбрэ-Цэхай, сакристию, дом священника.

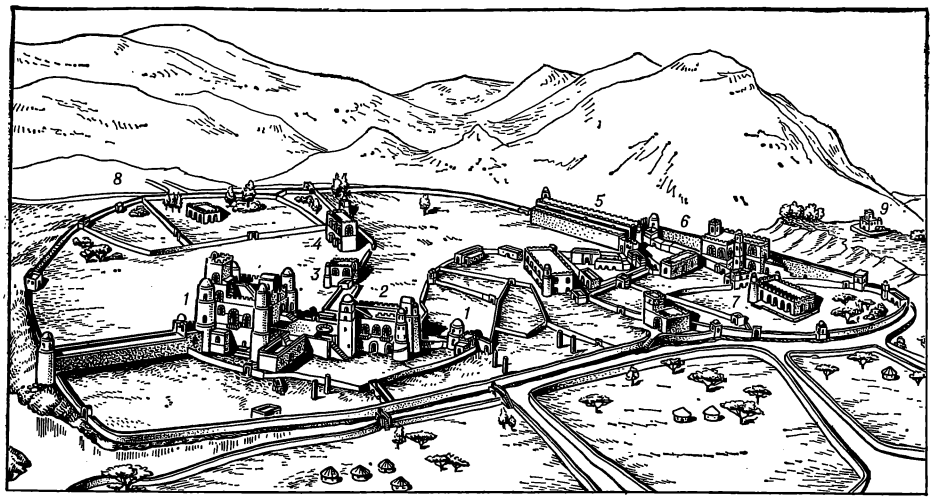
Лит.: Monti della Corte A. A., I castelli di Gondar, Roma, 1938.

ДЭ́БРЭ-ДА́МО — мон. комплекс на труднодоступном плато в пров. Тигре. Осн. в 6 в., дополнен в 7—8 вв. Сохранились кельи монахов, жилище настоятеля, школа, цистерны,выбитые в скале. В зап. части — 3-нефная церковь с хорами, нартексом, алтарём и приделами (10 $м \times 21$ $м$). Укладка стен ростверком (продольные дер. связи и поперечные ригели) образует на фасаде западающие горизонтальные тяги и круглые выступы (ригели— «обезьяньи головы»). В нартекс выходят решётчатые окна с прорезными арками, коробчатое покрытие среднего нефа опирается на дер. дуги. В боковых нефах и на хорах — балочные потолки. Потолок нартекса разде-



Аксум. Собор Марии Сионской. 1584—17 в.

Аксум. План: 1 — Такха-Марйам; 2 — Ында Сымон; 3 — Ында Микаэль; 4 — священный округ Дэбтэра; 5 — собор Марии Сионской; 6 — вотивные троны; 7 — стелы (крестом помечена гигантская стела); 8 — цистерна для сбора дождевой воды.

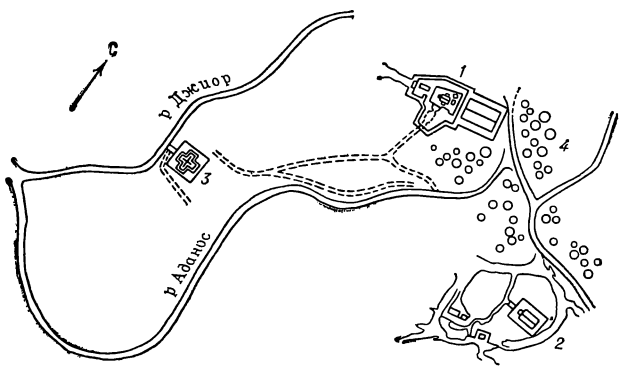


Гондар. Общий вид царского города. Реконструкция: 1 — Большой и Малый дворцы Фасилидаса; 2 — дворец Иясу I; 3 — библиотека Йоханныса; 4 — канцелярия; 5 — дворец Бэкафа; 6 — дворец царицы Мынтыуаб; 7 — церковь Кыддус-Микаэль; 8 — церковь Бетэ-Марйам; 9 — замок Рас Микаэль Сехуль.

лён кассетами с резным геометрич. орнаментом и рельефами с изображениями животных.

Лит.: Mathews D. H., Mordini A., The Monastery of Debra Damo, Ethiopia, «Archaeologia», 1959, t. 97.

ЛАЛИБЭЛА — г. на С.-В. Эфиопии, в пров. Уолло, к В. от озера Тана, на склонах горы Абунэ-Йосеф. Ср.-век. религ. центр, столица династии Загуэ (12—13 вв.). Назв. по имени основавшего её царя. В Л. со-



Лалибэла. Схема размещения церквей: 1 — северная группа храмов; 2 — восточная группа храмов; 3 — храм Бетэ-Гийоргис; 4 — современные постройки.

хранились 11 монолитных, высеченных в вулканич. туфе 3-нефных церквей (12—13 вв.), разбитых на 2 комплекса: сев. (6 храмов) и вост. (4 храма), отдельно стоящая ц. Бетэ-Гийоргис. Сев. группа включает храмы, посв. Христу-спасителю (Мэдхане-Алем) и деве Марии (Бетэ-Марйам), имеет регулярную планировку по оси З.—В. Вход в ансамбль прикрывает большой камень (предположительно жертвенный алтарь) с нишей — «могилой Адама» у подножия. За камнем на высокой ступенчатой платформе —3 капеллы: Кыддус-Микаэль, Бетэ-Голгота (возможно, гробница царя Лалибэлы, в нишах — изваяния святых), крипта Сыллясе (Троицы; три арочные ниши, в средней — скульптурное изображение креста, в крайних — фантастические фигуры — человек с головами быка и осла; свод опирается на столб пересекающимися арками). Церкви: **Мэдхане-Алем** (зодчий Сиди Мэскэль; 33,5 *м*×23,5 *м*)—5-нефная, окруж. портиком на кв. столбах, двускатная кровля украшена рельефом с изображением аркады; окна — крестообразные, звездчатые и розетчатые с красочными витражами; **Бетэ-Марйам** — 2-этажная, с символич. столбом в центре; в интерьере — многочисл. рельефы, настенная живопись. К С. и Ю. от неё — капеллы Мэскэль и Дэнагыль.

Вост. комплекс включает церкви Бетэ-Амануэль (18 *м* ×12 *м*, выс.11 *м*; 3-нефная с хорами и тремя входами, фасады расчленены лопатками по вертикали и горизонтальными тягами); Бетэ-Мэркориес (подземный зал дл. 34 *м*); **Абба-Либанос; Гэбрыэль-Руфаэль.** На терр. вост. комплекса — спиральная галерея с камерой («Вифлеем»), двор с цистерной и колодцем. Все сооружения ансамбля связаны подземными переходами. Отдельно стоящая ц. **Бетэ-Гийоргис** в виде крестообразной в плане башни с вырезанным на плоской крыше тройным крестом, 12-гранная, имеет 3-ступенчатый цоколь, 6-ступенчатую лестницу, 3 двери, 9 стреловидных окон в 1-м ярусе и 12 — в верхнем; над алтарём высечен купол.

В окр. Л.— 7 церквей: Ында-Марйам, Сарсана-Микаэль, Билбала-Чэркос, Билбала-Гийоргис, Арбаыту-Ынсыса, Йимхарэннэ-Крыстос (Йемраха), Зэмэдэ-Марйам.

Лит.: Monti della Corte A. A., Lalibela, Roma, 1940; Buxton D. R., The Christian Antiquities of Northern Ethiopia, «Archaeologia», 1947, t. 42; Bidder I., Lalibela, L., 1959.

ХУДОЖНИКИ

БЫСРА́Т Йиггэзу (р. 1919, Аддис-Абеба) — живописец, график, дизайнер. Автор готич. шрифта для амхарского алфавита. Расписал ряд церквей и обществ. зданий. Наряду со станковыми картинами создаёт эскизы ковров, монет, дипломов. Произв.: «Азеб», «Мать и дитя», «Танец», «Священники» — все 1968, Нац. м., Аддис-Абеба.

Лит.: [Художник Игезу Бисрат], «Азия и Африка сегодня», 1969, № 3.

БЭККЭЛЕ Бысрат (р. 1938, Аддис-Абеба)— живописец. Уч. в Художеств. школе в Аддис-Абебе, в Высшей нац. школе декор. иск-в в Париже (1966—69). Посетил Англию, Нидерланды. Преподаёт монументальную живопись в Художеств. школе в Аддис-Абебе. Автор жанр. картин. Произв.: «День милосердия» (1970), «Рыночный день» (1970), «Водоносы» (1970), «Час кофе», «Иммигранты» (оба — 1971)— все в Нац. м., Аддис-Абеба.

БЭЛАЙНЭХ Таддэсэ (р. 1943, Аддис-Абеба)— скульптор. Уч. в Художеств. школе в Аддис-Абебе, в АХ в Ленинграде (1963—68). Преподаёт в Художеств. школе в Аддис-Абебе (с 1969). Автор жанр. композиций

и портретов. Произв.: «Мать и дитя» (бетон), «Пьета», «Одинокий», «После дойки», «Молодой фермер», «Портрет девушки» (все — гипс), «Монумент императора Теодроса II» (цемент), «Портрет девушки» (базальт)— все 1970-е гг., Нац. м., Аддис-Абеба.

ГЫЗА́У Таддэсэ (р. 30.VII. 1935, Аддис-Абеба) — скульптор, дизайнер. Уч. в Высшей тех. школе в Аддис-Абебе, Школе иск-ва и дизайна Ин-та Пратта в Бруклине (Нью-Йорк, США). Преподаёт в Художеств. школе в Аддис-Абебе. Автор проектов парового двигателя (1955), печатной машинки на амхарском языке (1963). Произв.: «Монарх» (1957), «Музыкальный ритм» и «Отблеск готики» (оба — 1968), «Впечатления от Нью-Йорка» (1969), «Видение рыбака» (1970) — все металл.

ДЭБЭ́ЛА Аччамьеллех (р. 1947, Аддис-Абеба) — живописец, график, карикатурист. Уч. в Художеств. школе в Аддис-Абебе (1963—67). Автор мн. илл. к книгам эфиопских писателей.

ДЭ́СТА Гэбрэ-Крыстос (р. 15.X.1932, Харар)— живописец, график. Уч. в Художеств. школе в Кёльне (ФРГ; 1958—62). Посетил Югославию (1964), Францию, ФРГ, Италию, Испанию. Преподаёт в Художеств. школе в Аддис-Абебе (с 1963). Произв.: автопортрет (1961), «Цыганочка» (1963), «Натюрморт с ножом», «Водоноски», «Возраст» (все — 1965), «Время кофе» (1966), «Играющий на краре» (1967), «Музыканты» (1967), «Меняющийся ландшафт» (1969), «Лето» (1971), «Будет дождь» (1971) — все в Нац. м., Аддис-Абеба.

Гэбрэ-Крыстос Дэста. «Водоноски». 1965. Национальный музей. Аддис-Абеба.

КИДА́НЭ Гырма (р. 5.X.1941, Аддис-Абеба)— скульптор. Уч. в пражской АХ в Чехословакии (1961—65). Посетил Италию, Швейцарию, Францию, Англию, Грецию, ФРГ, Австрию, Венгрию, Югославию. Произв.: «Голова африканца», «Портрет девушки» (оба — гипс, 1964), «Беременная женщина» (1964), «Мать с ребёнком» (1965), «Женщина с кувшином» (1965; все— олово), «Женщина с корзиной» (1963), «Акробатка» (1963), «Размышление» (1965), «Работающая женщина» (1965—66), «Женщина, растирающая зерно» (1965—66; все—смола) — все в Нац. м., Аддис-Абеба.

МАМЕ́ЧА Таддэсэ (р. в декабре 1941, Шоуа)— скульптор. Уч. в Художеств. школе в Аддис-Абебе, в АХ в Ленинграде (1962—69). Посетил Италию, Францию, ФРГ, Польшу, Данию, Швецию, Австрию, Финляндию. Преподаёт в Художеств. школе в Аддис-Абебе (с 1969). Произв.: «Пробуждение» (1969), «Аида», «Работа» (1971), «Красноречие», портрет Нерайо (все — гипс), «Последние ритуалы», «Исповедь», портрет девушки (все — цемент), автопортрет, «Музыкант» (все — 1971) — все в Нац. м., Аддис-Абеба.

Таддэсэ Мамеча. «Работа». Гипс. 1971.

СЭЛА́М Але Фэлегэ — живописец (р. в нач.1930-х гг., Фича). Уч. в Школе иск-ва Художеств. ин-та в Чикаго. Основатель и первый директор Художеств. школы в Аддис-Абебе (1957). Произв.: росписи собора св. Троицы в Аддис-Абебе (1940-е гг.), «Натюрморт» (1950), «Пейзаж» (1951), «Мужской портрет», «Надежда», «Портрет мужчины в белом» (1952), «Портрет мужчины в коричневом», «Женский портрет» (1961), «Портрет человека с ружьём».

Лит.: Хохлов Н., Есть Феллеге Салям!, «Советская культура», 1970, 7 июля.

ТАФФЭ́СЭ Сахлу — живописец, дизайнер. Уч. на курсах дизайна при эфиопско-японской текстильной компании, в Высшей тех. школе, Художеств. школе (окончил в 1967) в Аддис-Абебе. Пейзажист, портретист. Произв.: «Пейзаж с мостом».

ТЭ́КЛЕ (Текле) Афэуорк (Афэ-Уорк, Афеворк) (р. 22.X.1932)— живописец, график, скульптор, дизайнер. Уч. в Центр. школе иск-в и ремёсел и Школе изящных иск-в Слейда — в Лондоне, затем в Париже. С 1954 живёт в Э. Посетил Грецию, Италию, Францию, Испанию, Португалию, СССР (1964, 1980), США (1964). Произв.: витражи в Военной акад. в Хараре, мозаика и фрески в соборе св. Георгия (1950-е гг.), витраж в Доме Африки (1961) — оба в Аддис-Абебе; конная статуя раса Мэконнына в Хараре (нач. 1960-х гг.), «Портрет старой женщины» (1952), «Портрет сомалийца», «Старый поэт Эфиопии», «Аида», «Городской пейзаж» (акв.), «Цветок Мэскэля», «Мать Эфиопия» (1963, Нац. м., Аддис-Абеба), «Вид Аддис-Абебы»; почтовые марки, посвящённые 1-й Конференции независимых гос-в Африки, серия, посвящённая завоеванию космоса.

Лит.: Капелуш С., Мэскоб, Афеворк Текле!, «Огонёк», 1964, № 22; Савицкая В. С., Афеворк Текле, «Творчество», 1964, № 9.

ТЭСЭ́ММА Маммо (р. 1935) — график, керамист, скульптор, резчик. Уч. в Ремесл. школе в Аддис-Абебе, в Школе керамики при ун-те Алфреда (Нью-Йорк, 1958—62). С 1962— в Эфиопии. Преподаёт в Высшей тех. школе в Аддис-Абебе.

ШЭРИ́Ф Абдэль Рахман (р. 15.IX.1939, Аддис-Абеба) — живописец. Уч. в Колледже изящного и прикл. иск-ва Политехнич. ин-та в Хартуме (см. *Судан*; 1958—59), на ф-те живописи и скульптуры Общей тех. школы в Касселе (ФРГ; 1962), в АХ в Зап. Берлине (1963—68). Преподаёт в Художеств. школе в Аддис-Абебе (с 1970, директор с 1975). Произв.: «Церковный гимн», «Битва», «У фонтана», «Священник и женщина», «Два священника», «Уличная сцена», «Земной рай».

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Художеств. школа в Аддис-Абебе, осн. в 1957. **Ф-т иск-в при ун-те** в Аддис-Абебе, осн. в 1950. **Ф-т иск-в при ун-те** в Асмаре, осн. в 1958. **Политехнич. ин-т** в Аддис-Абебе, осн. в 1963.

ОРГАНИЗАЦИИ

Союз худож. Э. в Аддис-Абебе, осн. в 1976.

Авторы: В. Л. Воронина (арх-ра, справки о городах), Н. Г. Григорович (изобразит. иск-во, справки о худож.). Консультанты: В.И. Балдин, Э.Б. Ганкин, С. С. Синицын.

ЭФТАЛИТСКОЕ ЦАРСТВО

Эфталитское царство (5—6 вв.) было основано кочевниками-эфталитами на территории Афганистана, значительной части Средней Азии, Северо-Западной Индии и части Восточного Туркестана. В 484, после длительной борьбы с Сасанидами (см. *Иран*), эфталитам удалось разбить их и обложить данью. Вопросы об этносе и первоначальной родине эфталитов остаются спорными, однако основное ядро их государства, по-видимому, находилось на территории современного Афганистана. Эфталиты не создали единой империи; индийские и среднеазиатские владения имели разных правителей. В 530-х гг. эфталиты потеряли большинство своих индийских земель. В 560-х гг. территории Э. ц. попали под власть Ирана и Тюркского каганата.

Завоевания эфталитов создали условия для непосредственных контактов различных художественных стилей (напр., искусства Гуптов, см. *Индия*, и Сасанидов, см. *Иран*), тогда как вклад собственно эфталитских племён пока не выявляется. Кушанские, сасанидские и гуптские элементы в искусстве Э. ц. сосуществовали без глубокого взаимопроникновения, которое произошло позднее, в эпоху тюркского владычества. Этот процесс художественного синтеза прослеживается по памятникам архитектуры, скульптуры и живописи 6—7 вв.: Бамиана, Фундукистана (оба — см. *Афганистан*), Балалык-Тепе (см. *Тохаристан*). О монументальном искусстве времени эфталитов могут дать некоторое представление наиболее ранние памятники живописи и скульптуры Пенджикента (см. *Таджикская ССР*), датированные в пределах 5—6 вв.

Эфталитские монеты.

Бесспорный материал по изобразительному искусству Э. ц. представляют монеты, произведения торевтики и глиптики. На эфталитских монетах и печатях был создан идеализированный героический тип портрета, в котором индивидуальными могли быть только инсигнии (знаки власти; напр., головные уборы, короны). Иконография эфталитского портрета (профильное погрудное изображение царя с округлыми плечами и низко посаженной массивной головой, суженной кверху) сложилась, с одной стороны, под воздействием иконографии официального сасанидского портрета; оно осуществлялось через произведения глиптики, монетного искусства и торевтики Ирана с обобщёнными, стилизованными профильными изображениями. С другой стороны, на неё повлияли местные кушанские традиции (суженные кверху головы с массивным подбородком и широкой шеей характерны для изображений на монетах кушанских царей, см. *Кушанское царство*). Некоторые из раннеэфталитских портретов наделены чертами индийских гневных божеств (взметнувшиеся брови). Иногда в композицию портрета включены символы божества (полумесяц за плечами) или героизированного предка (напр., на некоторых постэфталитских монетах, восходящих к эфталитской традиции, изображён Заххак — легендарный предок царей Кабула — со змеями, растущими из плеч). Развитие стиля портретов на эфталитских монетах характеризуется некоторым усложнением композиции,

Чаша из Чилека. Серебро. Чеканка. Республиканский музей истории культуры и искусства Узбекистана им. А. Икрамова. Самарканд. 1. Общий вид. 2. Медальон донца.

Чаша из Индии. Серебро. Чеканка. Британский музей. Лондон.

усилением стилизации и обобщения в создании образа царя. Влияние героизированного эфталитского портрета прослеживается в изобразительном искусстве *Согда* (см.) 8 в. (образ Рустема в росписях Пенджикента).

Произведения торевтики и глиптики стилистически близки монетной чеканке. Композиция рельефов на серебряных сосудах (сцены конной охоты царей, изображения танцовщиц под арками, портреты правителей или представителей знати в медальонах) восходит к сасанидским образцам. В трактовке лиц и фигур, так же как и в формах сосудов, сохраняется местная традиция. Орнаментальные композиции близки гуптским.

Влияние непрочной государственности на культурную жизнь не было всеобъемлющим. Поэтому официальный стиль в искусстве Э. ц., во многом подобный сасанидскому, не был безраздельно господствующим даже в торевтике. В ней продолжали существовать и др. направления. В частности, в 5—7 вв. изготовлялись сосуды, декор которых воспроизводил эллинистические образцы (напр., серебряная чаша с изображением Геракла, Эрмитаж, Ленинград).

Эфталитский период (5—6 вв.) считают начальным этапом в развитии раннесредневекового искусства *Средней Азии* (см.) и Афганистана. Отсутствие достаточного количества точно датированных памятников не позволяет пока говорить об эфталитском искусстве как о целостном явлении, едином для всех областей Э. ц.

Лит.: Ставиский Б., Хионитская гемма-печать, в сб.: Сообщения ГЭ, в. 20, Л., 1961; Маршак Б. И., Крикис Я. К., Чилекские чаши, в сб.: ТЭ, т. 10, Л., 1969; Беленицкий А., Маршак Б., Настенные росписи, открытые в Пенджикенте в 1971 г., в сб.: Сообщения ГЭ, в. 37, Л., 1973; Беленицкий А.М., Об эфталитском этапе в истории среднеазиатского искусства, в кн.: Краткие тезисы докладов к пленуму, посвященному итогам археологических исследований 1971 г., Ленинград, 21—24 марта, Л., 1972; Ghirshman R., Les Chionites—Hephtalites, Le Caire, 1948; Göbl R., Dokumente zur Geschichte der iranischen Hunnen in Baktrien und Indien, Bd 1—4, Wiesbaden, 1967.

Автор Б. И. Маршак.

ЮГО-ЗАПАДНАЯ АФРИКА

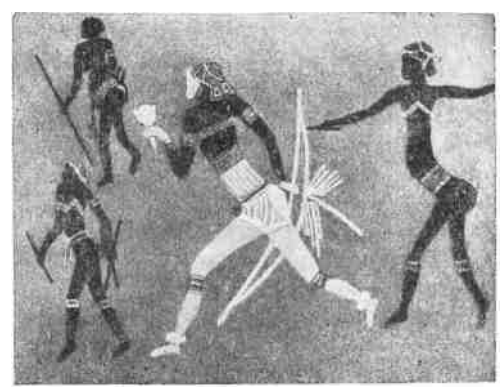
(С 1968 — НАМИБИЯ. NAMIBIA)

На территории Юго-Западной Африки (с 1884— протекторат Германии под названием Германская Юго-Западная Африка; с 1920 — подмандатная территория Южно-Африканского Союза, незаконно оккупированная Южно-Африканской Республикой, отказавшейся, вопреки решениям ООН, признать право ЮЗА на самоопределение) открыты наскальные рисунки, возраст которых исчисляется в пределах от нескольких тысячелетий до нескольких сот лет и менее. Рисунки либо нанесены минеральными красками (преобладают красная, жёлтая, белая, коричневая, реже — зелёная, синяя, голубая), либо выцарапаны или выбиты камнем (петроглифы). Многие рисунки исполнены *бушменами* (см.) и их предками и свидетельствуют о большой художественной одарённости этого народа. Они отличаются верностью натуре, разнообразием сюжетов (сцены охоты, батальные, культовые, мифологические сцены, изображения людей и животных). Среди рисунков не бушменского происхождения мировую известность приобрела наскальная роспись, обнаруженная в 1907 в пещере Маак близ горы Брандберг. Центральное место в ней занимает фигура женщины, получившая название «Белая дама». Она крупнее всех остальных фигур; плечи, как на древнеегипетских рисунках, изображены в фас, голова и туловище повёрнуты в профиль. У женщины рыжие волосы, бледное лицо, кожа верхней части тела коричневая, остальная — белая. Волосы богато украшены жемчугом, жемчужные украшения на руках, ногах и талии. Перед ней шествуют две другие женщины, возможно служанки. Относительно происхождения «Белой дамы» существует много различных предположений. Особенности стиля и технических приёмов, красящие материалы, характер фигур свидетельствуют о том, что «Белая дама» является произведением местных художников. Методом радиоуглеродного анализа фрески пещеры датируются серединой 2-го тысячелетия до н. э.

Фрагмент наскальной росписи «Белая дама» в пещере Маак близ г. Брандберг. Середина 2-го тысячелетия до н. э.

Архитектура. В сельских поселениях у народов гереро и готтентотов преобладают полусферические хижины с круглым основанием, остов которых состоит из длинных тонких жёрдочек, переплетённых ремнями и связанных вверху. У гереро остов хижин покрывается слоем травы и поверх шкурами животных, у готтентотов — циновками. Для большей прочности в центре хижины вкапывается столб, поддерживающий остов. У овамбо остов хижины состоит из вкопанных по кру-

Наскальная роспись «Белая дама» в пещере Маак близ г. Брандберг. Середина 2-го тысячелетия до н. э.



Хижины в районе Абенаб.

гу или квадрату столбов, промежутки между которыми заполняются глиной или навозом и белятся. Крыши у этих хижин соломенные. В городах с 19 в. строятся здания европейского типа.

Распространены многие виды **художественных ремёсел** (гончарство, плетение, изготовление сосудов из тыквы, дерева). Изделия украшаются традиционным геометрическим орнаментом. Наиболее интересно искусство обработки металлов у овамбо (оружие с украшениями и железные бусы).

Лит.: Искусство народов Африки, М., 1975; Мадагаскар. Юго-Западная Африка. Южно-Африканский Союз, М., 1955; Tongue M. H., Bushman paintings, L., 1909; Obermaier H., Kühn H., Buschmannkunst, B., 1930; Walker E. A., A history of Southern Africa, 3 ed., L., 1959; Breuil H., Boyle M. and Scherz E., The white lady of the Brandberg, P.—L.,1966.

Отель в Виндхуке. Середина 20 в.

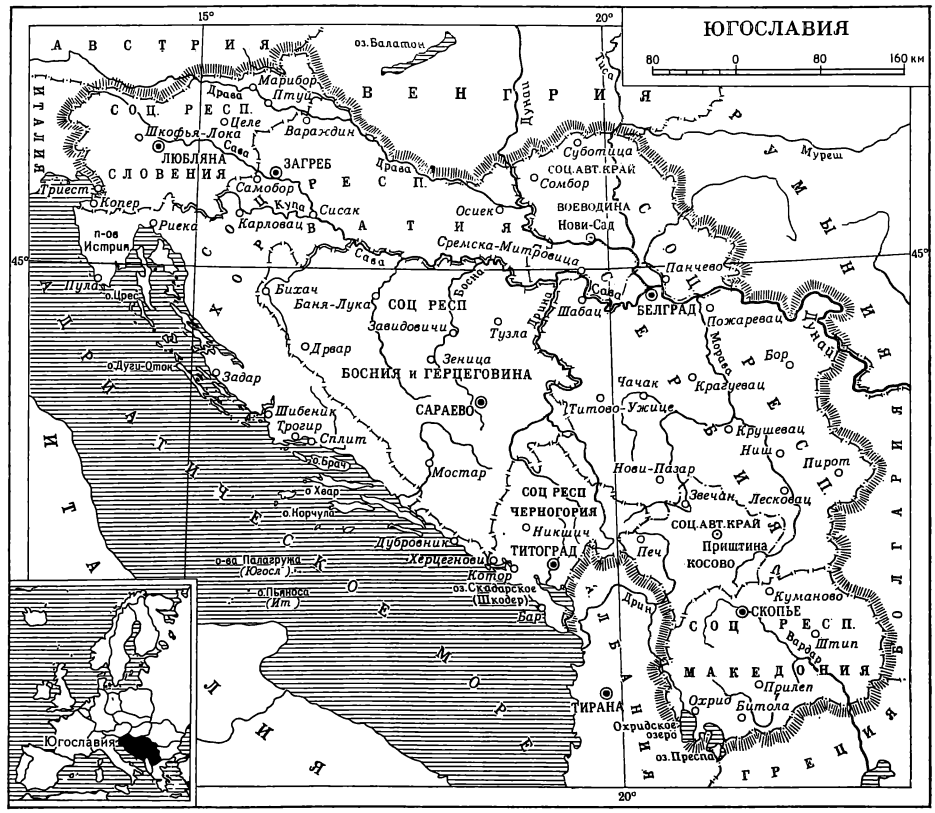
ВИНДХУК (Windhoek)— г., адм. центр Намибии. Осн. в 1890-х гг. Живописно расположен на выс. 1,6 тыс. *м* над уровнем моря. Окружён цепью гор, защищающих г. от сильных ветров. На трёх вершинах этих гор — замки (конец 19—нач. 20 вв.) в стиле нем. неоготики. На окраине г.— нем. форт (ныне Историч. м., конец 19 в.). Центр г. с главной улицей застроен адм. и жилыми зданиями европ. типа. Кафедральный собор (конец 19 —нач. 20 вв.), адм. здание с террасообразным садом перед ним, гл. почтамт, муниципалитет, б-ка, выставочный зал, госпиталь, спортивный комплекс, зоологич. сад. В г. несколько монументов, посв. освободит. борьбе народов Намибии. На окраинах — хижины местного типа.

Музей, осн. в 1958.

Автор Е. Н. Сильверсван. Консультант С. С. Синицын.

ЮГОСЛАВИЯ

(СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ ФЕДЕРАТИВНАЯ РЕСПУБЛИКА ЮГОСЛАВИЯ. JUGOSLAVIJA, ЈУГОСЛАВИЈА, SOCIJALISTIČKA FEDERATIVNA REPUBLIKA JUGOSLAVIJA, СОЦИЈАЛИСТИЧКА ФЕДЕРАТИВНА РЕПУБЛИКА ЈУГОСЛАВИЈА)



Югославия, многонациональное социалистическое государство на Ю.-В. Европы, расположена на С.-З. Балканского п-ова, на перекрёстке важных торговых путей, с давних времён связывавших народы Центральной и Южной Европы со странами Ближнего Востока. Особенности географического положения страны, различие исторических судеб населяющих Ю. народов определили свойственное искусству Ю. многообразие художественных традиций и форм.

Наиболее древние художественные памятники Ю. (поселения с полуземляными жилищами, керамические сосуды с резным и расписным геометрическим орнаментом, глиняные статуэтки) относятся к эпохе неолита (5—3-е тысячел. до н. э.) и обнаруживают на В. и Ю.-В. страны связь с культурами Восточного Средиземноморья, Греции (см. *Греция* Древняя, *Эгейское искусство*), *Болгарии* и *Румынии* (см.). В северных и западных районах в конце эпохи неолита и в начале эпохи бронзы (2-я пол. 3-го — 1-я пол. 2-го тысячел. до н. э.) сказывается воздействие центральноевропейских и средиземноморских археологических культур (поселения из столбовых жилищ, керамика с расписным и гравированным орнаментом). Памятники эпохи бронзы (ок. 1800 — ок. 1200 до н. э.) говорят о тесных связях с Эгейским миром (см. *Эгейское искусство*), но сохраняют и древние местные традиции. К концу 2-го — 1-му тысячел. до н. э. относятся произведения заселивших Ю. *фракийцев* и *иллирийцев* (см.; поселения с укреплениями из необработанных камней, каменными и глинобитными жилищами, бронзовые сосуды и шлемы, культовые повозки, статуэтки людей и животных из золота и бронзы). Памятники этого времени, принадлежащие к гальштатскому кругу (см. *Гальштатское искусство*), обнаруживают воздействие *крито-микенского искусства* и культуры *этрусков* (см.). С сер. 1-го тысячел. до н. э. искусство иллирийцев испытывало влияние латенской культуры (см. *Кельты*). В 4 в. до н. э. на Адриатическом побережье Ю. был создан ряд греческих колоний. От них сохранились остатки городских укреплений, немногочисленные памятники скульптуры, вазы (гл. обр. апулийского происхождения). В эпоху римского завоевания на территории *Хорватии* (см.) сложился своеобразный римско-иллирийский вариант позднеантичной культуры

(остатки регулярных по планировке городов, форумов с триумфальными арками и храмами, дворцов, базилик, терм, амфитеатров, акведуков, домов и вилл; надгробные стелы, саркофаги, статуи, скульптурные портреты, изделия декоративно-прикладного искусства). На территориях *Сербии* и *Боснии и Герцеговины* (см.) были основаны поселения типа военных лагерей. Традиции позднеантичного искусства на Адриатическом побережье Хорватии и *Черногории* (см.) сохранились и в раннесредневековый период. В 3—4 вв. здесь появились раннехристианские постройки. Влияние *Византии* (см.) возросло в 5—6 вв., когда были сооружены христианские базилики (иногда украшенные мозаиками), строились новые города. От эпохи великого переселения народов на территории Ю. сохранились ювелирные изделия готов (см. *Германцы*), *аваров* (см.), памятники искусства древних славян (см. *Славяне*) — неукреплённые поселения, глиняные сосуды, декоративные украшения. В 7—8 вв., в результате смешения славян с древними местными обитателями, на территории Ю. начали формироваться югославские народности. В 8—11 вв., в связи с процессом сложения феодальных отношений, возникли первые государственные объединения южных славян (княжества Рашка, Зета, Хум — 8—10 вв., Хорватское королевство, 10—11 вв.). С 12 в. переживало расцвет государство Неманичей в Сербии, которое в 1-й пол. 14 в. подчинило ряд других югославянских земель (часть территории *Македонии*, см., Черногории, Боснии и Герцеговины). В средневековый период усилились различия в культурном развитии отдельных земель Ю., вызванные разделением страны между православной и католической церквами. Культура *Словении* (см.) и Хорватии (на протяжении 13—16 вв. вошедших во владения Габсбургов) развивалась в контакте со странами Центральной Европы и проходила свойственные европейскому искусству стилистические этапы. В 9—13 вв. здесь сооружались дороманские и романские церкви, в 13—16 вв. — постройки в готическом стиле (укреплённые города, замки, дворцы и церкви). На Адриатическом побережье Хорватии (в 13—14 вв. находившемся во владениях Венеции) воздействие венецианской готики сталкивалось с местными романскими традициями. Высокого уровня достигла в этом районе романская пластика (резное убранство дверей и порталов церквей), носившая отголоски позднеантичных традиций. В 14—16 вв. переживала расцвет настенная живопись Словении, отмеченная смелыми жизненными наблюдениями, ярким демократическим народным началом. Воздействие чешского (см. *Чехия*) и немецкого (см. *Германия*) готического искусства сочеталось в ней с веяниями итальянского Возрождения (см. *Италия*). Искусство Ренессанса, носившее своеобразный национальный характер, получило наибольшее развитие в богатых торговых городах Адриатического побережья Хорватии (историческая область Далмация; церкви, дворцы и виллы, городские укрепления и портовые сооружения, алтарная живопись, миниатюра, декоративная и станковая скульптура). В 15—16 вв. здесь выделились крупные национальные мастера. После перехода значительной части Адриатического побережья Хорватии в вассальную зависимость от Турции (1526—1806) средневековая городская культура здесь постепенно пришла в упадок. Многие крупные художники были вынуждены покинуть родину и работали в Италии. В 17—18 вв., под воздействием Италии и *Австрии* (см.), в искусстве Словении и Хорватии утвердился стиль барокко, приобретший здесь местные черты (дворцы и церкви, станковая и монументальная живопись, декоративная скульптура). С сер. 18 в., с усилением светских тенденций, здесь получили развитие портретная живопись и скульптура. В конце 18 в. возникновение просветительского движения вызвало зарождение классицистических тенденций в живописи и архитектуре.

Средневековое искусство Сербии, Македонии, Боснии и Герцеговины, Черногории развивалось на основе художественных традиций Византии. В церковном зодчестве 11—12 вв. оригинально интерпретированные византийские композиционные схемы сочетались с отдельными чертами романской архитектуры. На протяжении 12—14 вв. здесь сложились крупные местные архитектурные школы. В постройках Сербии 12—13 вв. широко применялась декоративная скульптура, близкая по характеру романской пластике. Декоративное убранство церквей 14—15 вв. (резной скульптурный декор, керамические вставки) родственно памятникам Болгарии и Румынии. На территориях Боснии и Герцеговины и Черногории получили распространение каменные надгробия — стечаки. В покрывавших их богатых орнаментах и фигурных изображениях сочетались мотивы романского, готического и народного искусства. В 12—14 вв. переживала яркий расцвет монументальная живопись Сербии и Македонии, исходившая из византийских прототипов, но отличавшаяся своеобразными чертами. В Сербии она была отмечена возвышенностью и духовной просветлённостью, в Македонии — драматической экспрессией образов. Как в Сербии, так и в Македонии высокого уровня достигло иконописание (известное с 13 в.). Развивалось и искусство миниатюры. В 14—15 вв., в связи с угрозой турецкого нашествия, на территории Сербии велось широкое строительство крепостей и укреплённых монастырей.

Турецкое завоевание (со 2-й пол. 15 в.) положило конец расцвету средневекового искусства многих народов Ю. Значительное число художественных памятников было уничтожено. Многовековый национальный гнёт препятствовал экономическому и культурному развитию многих югославянских земель, в которых пережитки феодализма сохранились вплоть до конца 19 в. В период османского господства (2-я пол. 15 в. — 1878) в Боснии и Герцеговине,Южной и Центральной Сербии, Македонии и во внутренних районах Черногории сооружались характерные для мусульманского зодчества мечети и минареты, медресе, а также мосты, бани и караван-сараи. В городской застройке получили распространение дома т.н. балканского типа, использовавшие формы турецкого жилого зодчества (см. *Турция*). В изобразительном искусстве, развивавшемся при православных монастырях (иконопись, миниатюра, ювелирное искусство), вплоть до 18 в.сохранялись поздневизантийские традиции. В резьбе по дереву (иконостасы церквей, резные потолки жилых домов),особенно распространённой в 17—19 вв. в Македонии, византийские традиции и фольклорные мотивы сочетались с воздействием европейского барокко. Древние местные традиции сохранялись в каменных надгробиях — стечаках.

В конце 18 — нач. 19 вв., в первую очередь в северо-западных областях Ю., ускорился рост промышленности, начали формироваться капиталистические отношения. Распространение просветительства и патриотических идей способствовало утверждению национального по направленности светского искусства. В портретной живописи нач. 19 в. наивно-реалистические черты сочетались с воздействием стиля «бидермейер» (см. *Австрия*, *Германия*). С развитием национально-освободительного движения в сер. 19 в. появилась национальная историческая и пейзажная живопись, в которой романтические черты сочетались с реалистическими тенденциями. С 1870-х гг., когда начало формироваться революционно-демократическое движение, распространилась реалистическая жанровая живопись, отмеченная в Словении, Сербии и Хорватии пленэрными исканиями и демократическими чертами. Развитие искусства в последней трети 19 — нач. 20 вв. осложнялось в Словении и Хорватии усиливающейся германизацией, в Сербии — реакционной политикой самодержавно-деспотического режима А. Обреновича. Для архитектуры последней трети 19 — нач. 20 вв. были характерны парадные общественные постройки в духе европейской эклектики и в «стиле модерн», часто сооружавшиеся иностранными (гл. обр. австрийскими) архитекторами. Прогрессивные национальные тенденции в живописи и скульптуре конца 19 в. пролагали себе путь в борьбе с академизмом. С нач. 20 в., в условиях подъёма национально-демократического и рабочего движения, во многих республиках Ю. началась борьба за создание национальной культуры. В Хорватии получила яркое развитие скульптура, проникнутая героическим пафосом национального самоутверждения. В Словении переживала расцвет живопись импрессионизма,отмеченная национальными чертами и демократическими устремлениями.

Образование в 1918 единого государства — Королевства сербов, хорватов и словенцев (с 1929— Югославия) явилось переломным моментом в истории Ю. Оно способствовало подъёму экономики и культуры югославских народов, их культурному сближению. Однако в условиях буржуазно-монархического режима и великодержавных устремлений сербской буржуазии искусство развивалось противоречиво. Главнейшими художественными центрами в 20—30-х гг. были Белград, Загреб и Любляна, где обучались и работали мастера из всех югославянских земель.Сохранялись различия в уровне экономического и культурного развития югославянских народов. Прогрессивное национальное направление в искусстве Ю. 20—30-х гг. складывалось в процессе преодоления воздействия новейших авангардистских художественных течений Западной Европы. В многообразных по характеру работах ведущих художников Ю. обращение к отдельным приёмам постимпрессионизма, фовизма, кубизма и экспрессионизма сочеталось с тяготением к реальному миру, жизнеутверждающей красочностью, поисками национальной самобытности. В живописи Словении получил развитие экспрессионизм, отмеченный национальными и демократическими чертами, в живописи Хорватии — примитивизм, основанный на традициях народного искусства. В Сербии после периода распространения фовизма и неоклассицизма утвердился т. н. поэтический реализм, своеобразно претворявший живописные приёмы постимпрессионизма. Обострение социальных противоречий в 30-х гг. привело к усилению в искусстве социально-критических нот и вызвало развитие социально заострённой графики, опиравшейся на традиции прогрессивного искусства Европы, и в первую очередь *Бельгии* (см.). В скульптуре, получившей наибольшее распространение в Хорватии и Сербии, монументальное героико-эпическое начало сочеталось с чертами неоклассики. В зодчестве на протяжении 20—30-х гг. происходило сложение современных национальных архитектурных школ, наиболее ярко оформившихся в Словении, Хорватии и Сербии. Поиски современного национального стиля здесь постепенно сменились тенденциями неоклассики и функционализма,

которые проявились гл. обр. в уникальных общественных зданиях и виллах. Глубокие социальные противоречия, отсталость строительной техники препятствовали развитию и реализации прогрессивных исканий в области архитектуры. Большинство городов Ю. до сер. 20 в. сохраняло скученную, неблагоустроенную средневековую застройку.

Фашистская оккупация нанесла огромный урон экономическому и культурному развитию Ю. В период национально-освободительной народной войны 1941—45 значительная часть городов и сёл Ю. была уничтожена оккупантами. В 40-х гг. окрепло антифашистское направление в югославском искусстве, усилилось духовное сплочение художников различных национальностей. Многие художники Сербии, Хорватии, Словении, Боснии и Герцеговины, Македонии, Черногории приняли участие в национально-освободительной борьбе и оставили выразительные зарисовки отдельных её эпизодов, портретов бойцов Народно-освободительной армии Ю. и т. д.

Победа в национально-освободительной народной войне, установление в стране народно-демократического строя (1945) открыли перед народами Ю. широкие перспективы. После восстановления разрушенных оккупантами городов и сёл зодчие Ю. приступили к строительству промышленных предприятий, к благоустройству и реконструкции городов и посёлков. В процессе социалистического строительства преодолевались многовековые различия в культурном развитии югославских народов. Наряду со строительством общественных зданий и реконструкцией центров городов развернулось массовое жилищное строительство. В архитектуре конца 40—70-х гг. получили развитие прогрессивные национальные традиции. Строительство в каждой из республик велось с учётом характера сложившейся исторической застройки. В первые годы после установления народной власти в изобразительном искусстве важную роль играли национальные реалистические традиции. К освещению событий национальной истории, национально-освободительной борьбы, темам социалистического строительства и образам современников обращались многие живописцы и скульпторы. Творчество художников различных республик отличалось стилистическим многообразием. С конца 50-х гг. всё большее влияние в художественной жизни стали приобретать формально-пластические искания, усилилось воздействие неоавангардистских художественных течений Западной Европы, распространились абстракционизм, экспрессионизм, сюрреализм, «оп-арт», «кинетическая» скульптура и др. модернистские направления. Однако наибольшие достижения искусства Ю. связаны с творчеством живописцев и скульпторов, не утративших связи с реальным миром и гуманистическими традициями. Существенные успехи достигнуты в области монументальной скульптуры, большое внимание уделяется созданию мемориальных архитектурно-скульптурных комплексов в память павших в годы борьбы с фашизмом.

Народное искусство Ю., исходившее в своём развитии от древнеславянских традиций, впитало на С. центральноевропейские, на Ю. — турецкие влияния и отличается местными особенностями у каждого из народов.

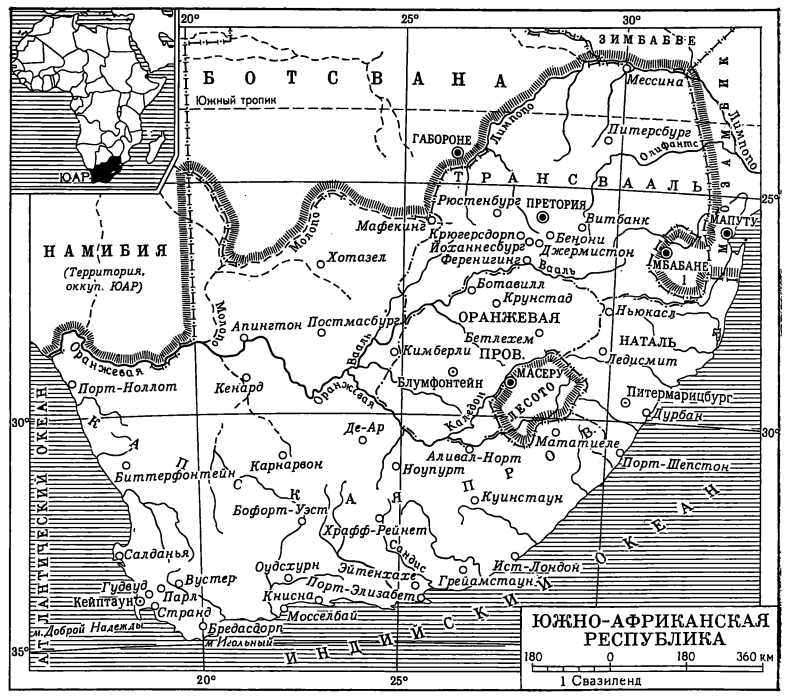
Сведения об учебных заведениях, художественных организациях и периодике см. в статьях об отдельных республиках Ю.

Лит.: Алёшина Л. С., Яворская Н. В., Искусство Югославии, М., 1966; Белоусов В. Н., Современная архитектура Югославии, М., 1973; Mal J., Zgodovina umetnosti pri Slovencih, Hrvatih i Srbih, Ljubljana, 1924; Mole W., Sztuka słowian południowych, Wr.—Kr.—Warsz., 1962; Дероко А., Споменици архитектуре IX—XVIII века у Југославији, Београд, 1964; Millet G., La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie, fasc. 1—4, P., 1954—69; [Celebonović A.], Savremeno slikarstvo u Jugoslaviji. [Album], [Beograd], 1965; Umetničko blago Jugoslavije, Beograd, [1969]; Nadrealism. Socijalna umetnost, Beograd, 1969; Umetnostni zakladi Jugoslavije, Beograd—Ljubljana, [1970]; L'art en Yougoslavie de la préhistoire à nos jours. [Catalogue], [P.], 1971; Jugoslovenska skulptura, Beograd, 1975; Jugoslovenska umetnost u Narodnooslobodilačkom ratu, Beograd, 1975; Jugoslovenska grafika, Beograd, 1977.

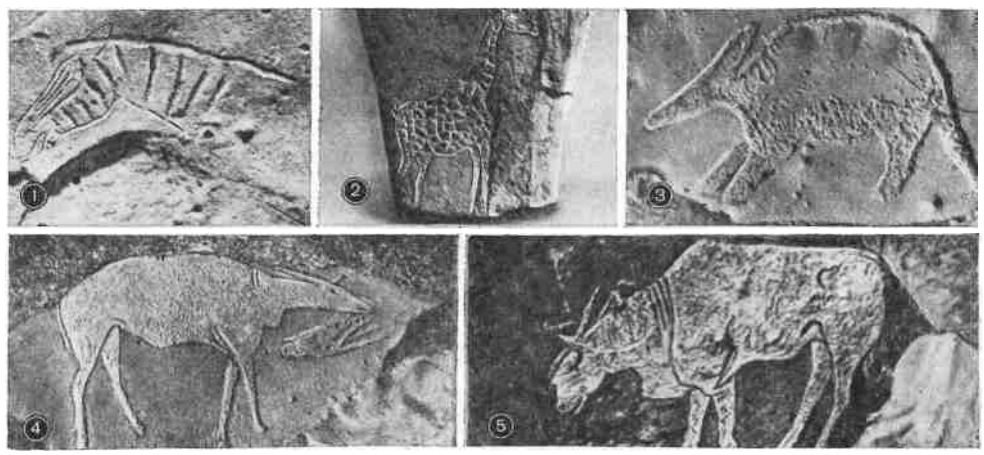
Автор Т. С. Голенко. Консультант Л. С. Алёшина.

ЮЖНО-АФРИКАНСКАЯ РЕСПУБЛИКА

(ЮАР. REPUBLIEK VAN SUID-AFRIKA, REPUBLIC OF SOUTH AFRICA)



На территории ЮАР, государства на Ю. Африки, сохранились многочисленные наскальные рисунки, созданные в разные периоды разными народами. Древнейшие из них приписываются предкам современных бушменов (датировка колеблется от тысячелетий до нескольких сот лет до н. э.). Петроглифы (найденные в основном на прибрежных скалах рек Вааль и Оранжевой) представляют собой изображения отдельных животных (слоны, бегемоты, носороги, антилопы, жирафы, зебры), выбитые (поверхность внутри выбитого рисунка, покрытая густой сетью мелких выбоин, штрихами, иногда напоминает наждачную бумагу) или врезанные и процарапанные тонкой контурной линией остро заточенным инструментом из твёрдого вещества (возможно, алмазом). Виртуозное владение техникой позволило передать не только очертания предмета, но и его фактуру и даже окраску, эффект которой достигается использованием тёмно-бурого цвета патины, покрывающей камень, и светло-голубого тона, обнажающегося в местах скола («Жираф» в Музее Трансвааля, Претория). В аналогичной манере выполнена голова зебры из провинции Трансвааль, с оттопыренной нижней губой и изящно очерченными ноздрями. Широкие полосы на шкуре, передающие её фактуру и рисунок, выбиты тупым каменным орудием. В изображении но-



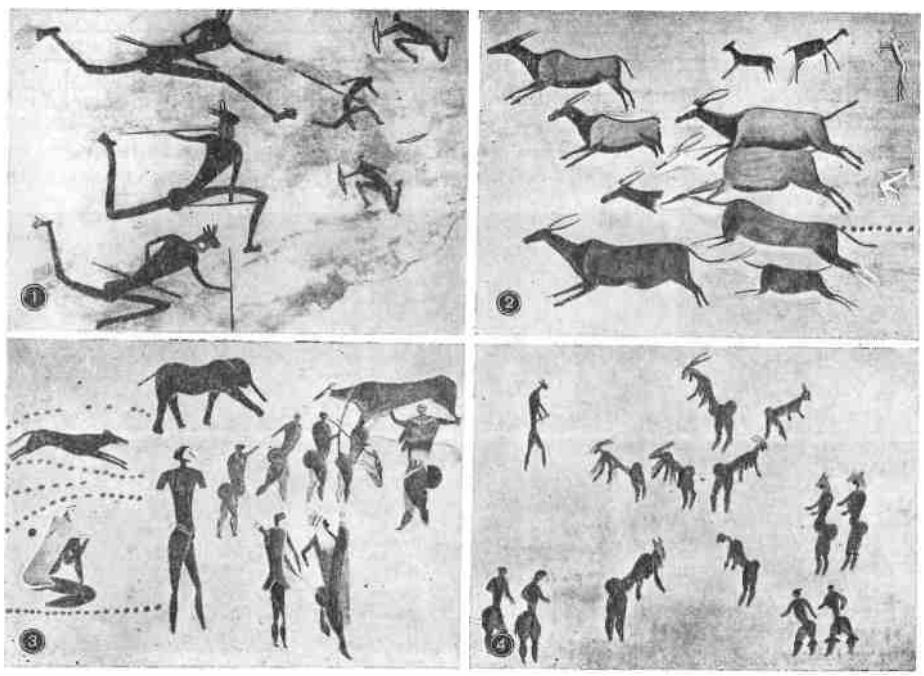
Искусство древнего периода. Петроглифы. 1. Голова зебры. Провинция Трансвааль. 2. «Жираф». 3. Фантастический зверь. Юго-западный Трансвааль. 4. «Антилопа». 5. «Антилопа». (№№ 1, 2, 4 — Музей Трансвааля, Претория).

«Охота на страусов». Наскальная живопись. Капская провинция.

сорога (Музей Трансвааля, Претория), «вписанного» в каменный блок неправильной прямоугольной формы способом, близким к контррельефу, также использован цветовой контраст между патинированной и обработанной поверхностями камня, но здесь он способствует выявлению объёма. В других случаях рельефно выделяются отдельные детали (глаза, уши), а поверхность углублена и покрыта мелкой ровной насечкой. Встречаются также символические изображения, напоминающие солярные знаки или неизвестную форму письменности, и изображения человеческой ступни или ног животных, высеченные на каменных плитах.

«Воин». Наскальная живопись.

Наскальные росписи (в провинциях Трансвааль, Оранжевой, на В. Капской провинции и на З. провинции Наталь) на склонах гор или в пещерах, использовавшихся в качестве жилищ, выполнены естественными минеральными красками (умбра, разноцветные охры, белая глина) и углём, наносившимися на поверхность с помощью кисти из волос или перьев либо пальцем. Более ранние рисунки — отдельные одноцветные (в основном жёлтая охра) силуэтные изображения животных; затем живопись становится двухцветной, делаются попытки перспективного сокращения объёмов. С сер. 2-го тысячел. до н. э. появляется полихромная живопись, передающая объём, пространство, тонкие цветовые нюансы. Значительная часть рисунков создана *бушменами* (наиболее поздние образцы относятся к 16—17 вв.) — сложные композиции со сценами охоты, угона скота, преследования похитителей, битв. Точно и живо, в неожиданных и естественных ракурсах переданы привычные для бушменов фигуры животных и птиц, изображения же европейцев, всадников, лошадей необычайно примитивны. Другая часть рисунков — творчество народа банту. Росписи связаны с мистическими представлениями и вместе с тем отражают быт народа. Жанровые сцены подробны и обстоятельны, насыщены динамикой и движением, в них используется условный приём расположения фигур поясами, события как бы разворачиваются на склоне горы. Наряду с реалистическими изображениями людей и животных, а также всевозможных мифических существ,



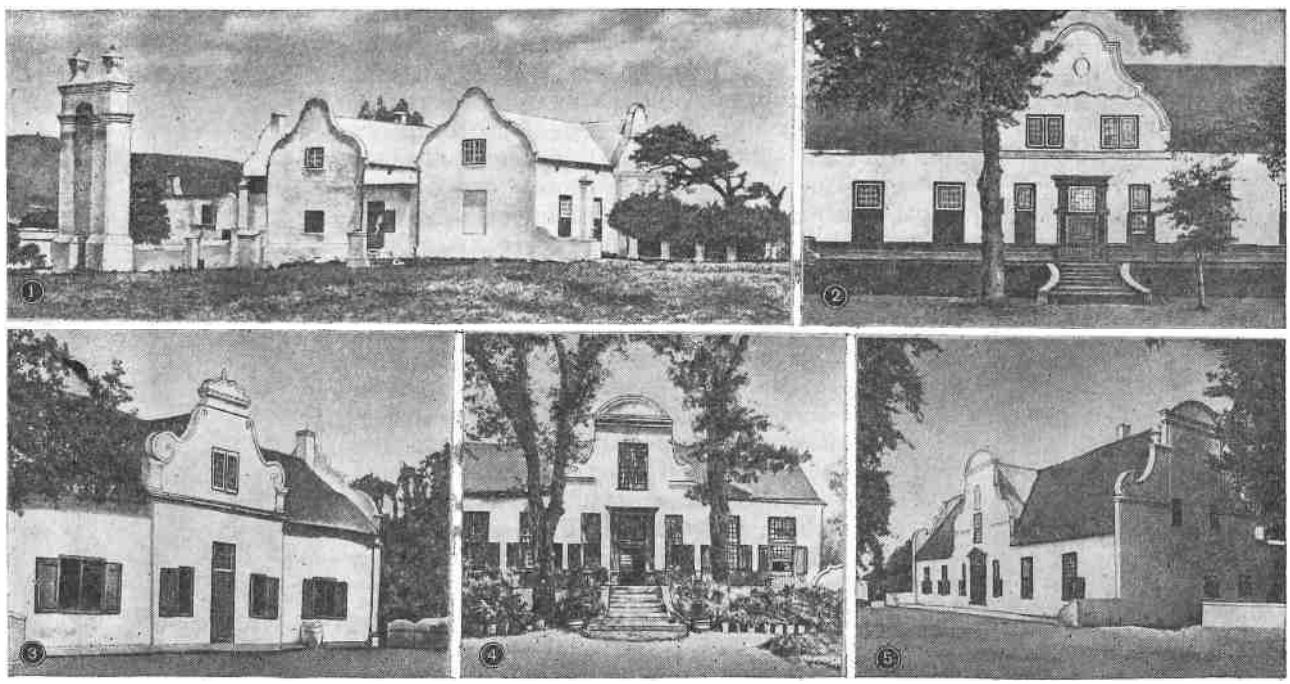
Искусство древнего периода. Наскальные росписи. 1. «Сражение банту с бушменами». Драконовы горы. 2. «Антилопы и два охотника». Оранжевая провинция. 3. «Танцующие фигуры, сидящая женщина и животные». 4. «Танцующие женщины в масках». (№№ 3 и 4 — Капская провинция.)

встречаются композиции из геометрических фигур — круги и овалы, заполненные рядами чёрточек или широкими мазками красок разных цветов.

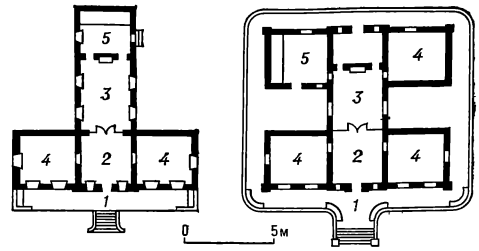
АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО 17—20 вв.

Развитие **архитектуры** в городах ЮАР началось с сер. 17 в., с освоением голландцами и португальцами южной части африканского континента. Для поддержания торговых отношений с Индией на мысе Доброй Надежды в 1652 был построен форт Ван Рибек (Van Riebeeck), обозначивший место будущего города *Кейптаун*. В образовавшейся Капской колонии началось интенсивное строительство. В 1666—72 форт Ван Рибек, состоявший из деревянных построек, обнесённых земляным валом, был заменён пятиугольным в плане каменным замком (архитектор П. Домбаер, P. Dombayer) с остроугольными бастионами по углам. Расчерченные как по линейке улицы Кейптауна, а также многочисленные посёлки сельского типа, возникавшие в колонии, застраивались зданиями в духе голландской архитектуры 17—18 вв., переработанной в соответствии с местными условиями. Они сохраняли фахверковые стены, высокие фигурные фронтоны по торцам и большие окна, но были шире по фасаду; высокие крыши настилались из камыша, окна прикрывались ставнями. Жизнь на открытом воздухе в течение большей части года объясняет появление обнесённых стенами дворов, часто укрытых перголой из виноградника, и обширных, вытянутых вдоль фасада террас с парапетами затейливых очертаний и каменными скамьями по концам. Вход выделялся пилястрами, резьбой на карнизе и створках дверей. В первых постройках фахверк заполнялся глиной, затем стал применяться местный камень со штукатуркой. Двускатные камышовые крыши стлались по грубо обтёсанным стропилам из местного дерева с обрешёткой из ветвей или бамбука. Стебли камыша упирались в дощатый борт, промазанный глиной и побелённый. С сер. 18 в. появились первые плоские («итальянские») кровли (45—60 *см*) на балках и дощатой обрешётке, покрытые слоем глины или известкового бетона, пропитанных ворванью. Некоторые общественные здания крылись черепицей. Стекло ввозилось из Европы. Характерная планировка домов Т-, Н-, П-образной конфигурации вызвана тем, что высокие камышовые крыши не позволяли покрывать большой пролёт, и комнаты размещались позади вестибюля. В центре находилась просторная столо-

Усадьбы близ Кейптауна. 1. «Мерлуст». 1776. 2. «Элзенбург». 1761. 3. «Недербург». 18 в. 4. «Стелленбос». 19 в. 5. «Констанца». 18 в.



вая-гостиная, связанная с кухней. Остальные помещения примыкали к ней и размещались на втором этаже. Хозяйственные помещения и комнаты слуг располагались во дворе. Выразительность интерьера достигалась контрастом гладких белёных стен с тёмным деревом встроенных шкафчиков и балочных потолков. Дома окружались садами (в сельских местностях — парками) регулярной планировки с дубовыми аллеями, фруктовыми деревьями и прудами. В конце 18 в. зодчий Л. М. *Тибо* внёс в местную архитектуру элементы французского классицизма 18 в. (см. *Франция*): ордер в обработке фасадов, пышность и разнообразие фронтонов, богато декорированных стукковой скульптурой, изящные и строгие пропорции окон. Среди немногих культовых построек выделяется церковь в Тюлбаге (Tulbagh, 1743), созданная под влиянием голландской архитектуры.

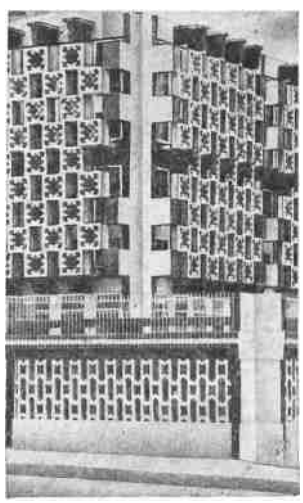


Планы усадебных жилых домов. Слева — «Саксенберг», справа — «Недербург»: 1 — терраса; 2 — передняя; 3 — общая комната; 4 — спальня; 5 — кухня.

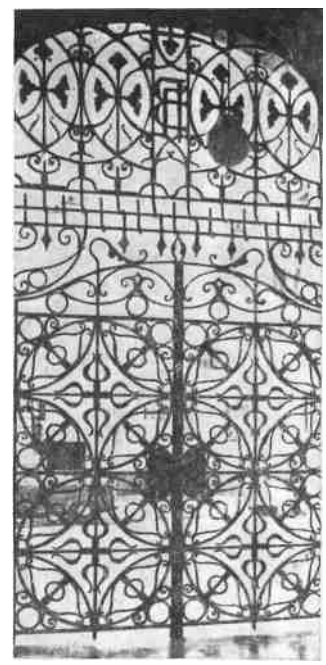
В конце 18 — нач. 19 вв. Капская колония была захвачена англичанами. Отступая к востоку, голландские колонисты-буры создали новые республики — Оранжевую, Наталь и Трансвааль, которые в результате англо-бурской войны (1899—1902) были аннексированы англичанами. С открытием (в 1860—80-х гг.) и разработкой новых месторождений природных богатств (алмазы, золото) росли основанные бурами и возникали новые города: Порт-Элизабет (Port Elisabeth, с 1820), *Дурбан*, Блумфонтейн (Blumfontein, 1844—46), *Йоханнесбург*, *Претория*. Города имели регулярную планировку, улицы разбивались по шахматной сетке, в застройке городов господствовала эклектика, устойчиво державшаяся до первого десятилетия 20 в. В Кейптауне преобладала неоготика, постройки из красного кирпича изобиловали выступами, стрельчатыми башенками (здание парламента), в архитектуре городов провинций Наталь и Трансвааль соединялись элементы готики, барокко и классицизма, и только в Претории удерживались традиции «капской архитектуры» с характерными фигурными фронтонами. Повсеместно применялись стандартные чугунные детали (ажурные решётки, литые колонны), поставляемые из Голландии. С конца 19 в. в Южной Африке много работал английский архитектор Х. *Бейкер*, который в ранних постройках следовал традициям капской архитектуры, а после 1900 отдавал предпочтение неоклассическому стилю. Его произведения (более 400 общественных, культовых и жилых зданий), выполненные из местных материалов, отличаются строгостью форм, простотой плана, продуманностью оформления. С 1901 Бейкер работал в Йоханнесбурге, и архитектура Трансвааля оказывала воздействие на соседние английские колонии и даже метрополию. После отъезда Бейкера в Индию (1911) в Трансваале работали его ученики и последователи (Дж. И. Пирс, G. E. Pearse, Н. Итон, N. Eaton, Г. Лейт, G. Leith). Между 1926 и 1930 архитектура Южно-Африканского Союза (образован в 1910 под эгидой англичан) была модернизирована функционалистскими постройками Р. Мартинсена (R. Martienssen) и У. Г. Макинтоша (W. G. McIntosch), которые претворяли в жизнь идеи «Баухауза» (см. *Германия*), а с 1930-х гг. на неё оказывали влияние крупные мастера Европы и Америки (Ш. Э. Ле Корбюзье, см. *Франция*; Л. Кан, см. *США*),

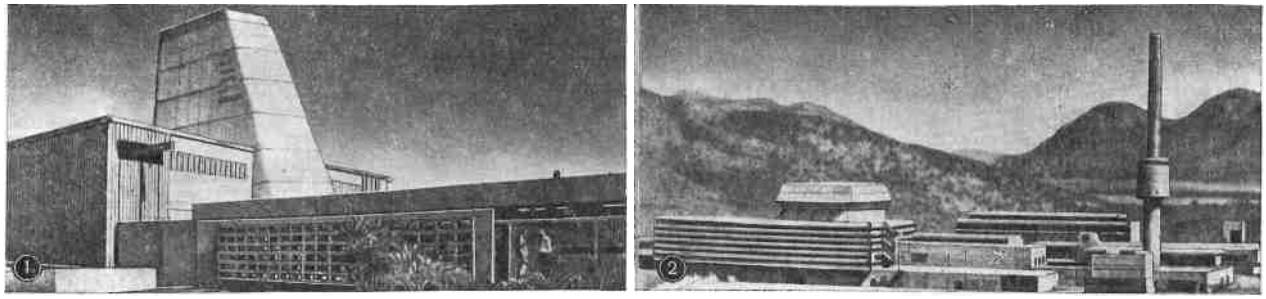
Фронтон Итон-холла в Претории. 19 в.

П. П. ван ден Берг и др. Фрагмент фасада библиотеки университетского комплекса в Претории. 1960-е гг.



Решётка ворот Нидерландского банка в Претории. Начало 20 в.

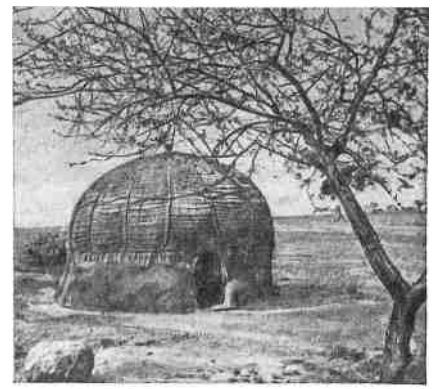




Б. Сандрок. Атомный центр в Пелиндабе. 1968—69. 1. Общий вид одного из корпусов. 2. Панорама.

а затем и Латинской Америки (О. Нимейер, см. *Бразилия*, и др.). Ведущие архитекторы 1960—1970-х гг. — А. Л. Мейринг (A. L. Meiring), Х. Штаух (H. Stauch), Ф. Нел (P. Nel) работали в Претории, где сохраняются более консервативные традиции, Н. Л. Хансон (N. L. Hanson) и Дж. Фаслер (J. Fassler) — в Йоханнесбурге. В 1960 был составлен проект реконструкции центра Претории (А. Л. Мейринг, Н. Итон, У. Г. Макинтош), в 1962—63 проведён конкурс на планировку общественного центра в Йоханнесбурге с правительственными зданиями, медицинскими и научными учреждениями, музеем, магазинами. Здесь по проекту Д. Росса (D. Ross) в 1962 построен театр с оригинальным рисунком плана.

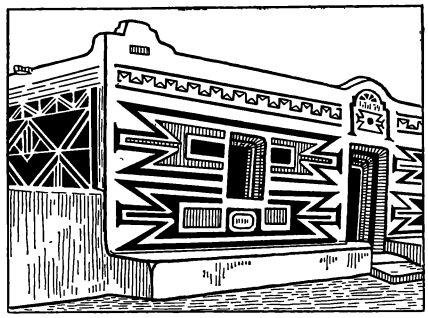
При интенсивном использовании новых строительных материалов (железобетон, сталь, алюминий, стекло) в городах создаются общественные и административные здания торговых фирм, контор, банков, которые определяют облик города и отличаются высокой художественно-пластической выразительностью, смелыми планировочными решениями, широким применением скульптуры, живописи, мозаики (административное здание в Претории, атомный центр в Пелиндабе, оба — 1968—69, архитектор Б. Сандрок, B. Sandrock). Возникают жилые кварталы, застроенные многоэтажными (до 10 этажей) секционными и галерейными домами с лоджиями и балконами. В фешенебельных районах городов строятся комфортабельные особняки крупных буржуа. Их застеклённые по всему фасаду террасы отдалённо напоминают о традициях прошлого столетия. Окраины городов застроены хижинами местного типа или просто лачугами из жести, досок, циновок. С конца 19 в. развивается промышленное строительство.



Хижина народа зулу.

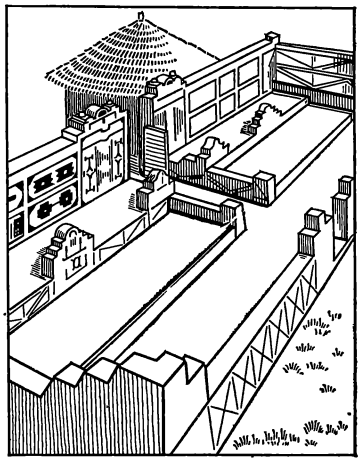
Хижины народа коса на востоке Капской провинции.

Народное жилище. Аборигены ЮАР, согнанные колонистами со своих земель, живут в резервациях. Основной тип поселения готтентотов и банту-скотоводов (зулу, коса) — «крааль», в центре которого помещается загон для скота, огороженный частоколом, плетнём, каменной или глинобитной оградой. Вокруг скотного двора в определённом порядке располагаются хижины с пристройками-кухнями и кладовыми. Рядом с хижинами — зернохранилища-ямы или огромные куполообразные корзины на подмостках. Хижины зулу — полусферической формы, покрытые травяной крышей (высотой 3,5—4 *м*). Изнутри крыша поддерживается несколькими столбами. Каркас хижины — плетёный, обмазанный снаружи и внутри глиной либо покрытый травой или тростником. Дверь низкая, окон нет. Поселения басуто образуют в плане круг или овал из плотно сомкнутых усадеб. Многообразны хижины басуто прямоугольной, круглой, овальной или цилиндрической формы со стенами из самана, камней или необожжённого кирпича, скреплённых глиной. Хижины имеют высокую дверь и одно-два окна по бокам от неё. Иногда вокруг хижины устраивают веранду на столбах. Стены, как внутри, так и снаружи, украшают резным или выложенным из камней геометрическим орнаментом



Фасад жилого дома народа ндебеле.

Жилище народа ндебеле.



Двор усадьбы народа ндебеле.

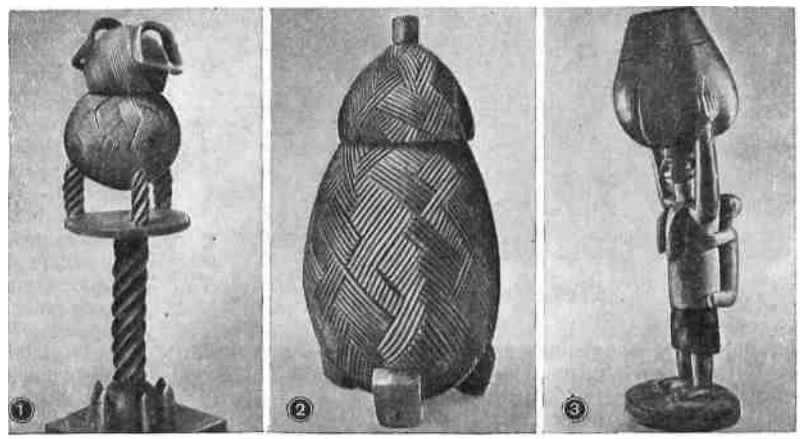
жёлтого, белого и коричневого цветов. Ндебеле ставят круглые и прямоугольные жилища из сырца под камышовой крышей, окружают их прямоугольными оградами со ступенчатыми выступами по углам и у входа. Стены и ограды покрываются внутри и снаружи росписью цветными глинами (белой, чёрной, охрой) — геометрические фигуры в прямоугольнике, изображения зданий, человеческих фигур и т. д. У народов горных районов перед входом устраивается туннелеобразный портик для сохранения тепла.

С приходом европейцев появилось профессиональное **изобразительное искусство.** В крупных городах (главным образом в *Кейптауне*) сохранились архитектурные памятники, обильно украшенные скульптурой немецкого мастера А. *Анрейта*, который перенёс традиции немецкого барокко и рококо на африканскую почву, имел большую педагогическую практику и считался первым скульптором Южной Африки. С середины 19 в. в Южной Африке работали многие европейские живописцы, оказавшие известное воздействие на сложение современного искусства ЮАР. Первыми среди них были пейзажисты Т. У. *Боулер*, Д. У. Ангас (D. W. Angas), создававшие также этнографически точные портреты местных жителей, проникнутые симпатией к изображаемым. По принципам европейской реалистической живописи 2-й пол. 19 в. работали живописцы П. *Веннинг* («Двор епископа», «Кером-стрит») и Ч. *Пирс* («Горное озеро», «Старая ферма»). Во 2-й пол. 19 в. возникло декоративное направление в живописи (росписи общественных зданий, живописные панно), наиболее ярким представителем которого был Я. Х. *Пирнеф*, голландец по происхождению, известный также как виртуозный мастер гравюры на дереве и книжной иллюстрации. С некоторым запозданием в ЮАР развивались все основные направления европейской живописи последней четверти 19 — нач. 20 вв., отмеченные чертами провинциализма. Наиболее интересны импрессионистические полотна Ю. *Нода* — «Берег моря», «Бушменленд» и др.

Глубоким нравственным началом проникнуто творчество лучшего из современных художников ЮАР — Ж. *Секото*, живущего на чужбине, но остающегося африканским художником, воспевающим свой многострадальный народ. Он создал целую галерею портретов своих соотечественников, стремясь показать в них чувство человеческого достоинства, богатство внутреннего мира. Особенно удаются мастеру женские лица, подчас выражающие крайнее смирение («Девушка с ожерельем»), подчас энергично-волевые («Женский портрет»). В картине «Материнство» облик женщины-матери дышит светлой верой в лучшее будущее, символизируя надежды миллионов угнетённых трудящихся ЮАР. Большой известностью пользуется также резчик по дереву Дж. *Кекана*, украшающий резьбой церкви южноафриканских городов. Под сильным влиянием абстрактного искусства находится творчество другого крупного художника ЮАР, обучавшегося в США, С. *Мвуси* (оформление зала собраний Комиссии США по ЮНЕСКО в Бостоне). В той же манере работает С. Кумало (S. Kumalo), автор многочисленных жанровых скульптур («Молящаяся женщина») и монументальных фигур, украшающих административные здания в Йоханнесбурге и др. городах. Многие современные мастера ЮАР получили образование в местной художественной школе Ндалени, непосредст-

Ж. Секото. «Материнство».

венной задачей которой является повышение профессиональной подготовки учителей рисования начальных школ. Как и в большинстве подобных заведений Африки, преподаватели не ограничивают творческую индивидуальность учеников, обучая их главным образом техническим приёмам обращения с различными материалами живописи, скульптуры и графики. Среди живописцев, вышедших из школы Ндалени, наиболее известны Й. Масике (J. Masike), Э. *Нгкобо*, А. *Нибе*, стремящиеся к правдивому отражению жизни современной Африки. Большинство мастеров работает в области скульптуры, украшая монументальной резьбой по дереву и камню общественные и административные здания (Дж. *Кубхека*, С. Кумало, Г. *Мавуso*, С. К. *Седибане*; С. М. М. Махлобо, S. M. M. Mahlobo, p. 1938; Д. *Ракгоате*), создавая многочисленные жанровые композиции (Н. Гюмеде, N. Gumede; А. Эйчаб, А. Eichab, и др.). Заметное развитие получила станковая графика (А. Дламини, A. Dlamini; А. Ландгоун, A. Landgaun, p. 1930), книжная иллюстрация (П. *Кларк*). Из графиков наиболее примечателен Дж. Митчелл (J. Mitchell, p. 1940), автор гравюр на темы труда рабочих. Многие мастера ЮАР совмещают творческую и педагогическую деятельность, организуют кружки и группы из числа наиболее одарённых жителей сёл и деревень (С. К. Седибане; С. Зонди, S. Zondi, p. 1934; И. М. Зване, E. M. Zwane, p. 1913, и др.).



Народное творчество. 1—2. Деревянные резные сосуды. Национальный музей. Копенгаген. 3. «Женщина с ребёнком». Деревянный сосуд для воды. Народ зулу. Музей человека. Париж.

Среди художественных ремёсел со средних веков известна обработка металла — железные топоры, ножи, наконечники копий и стрел, украшения (запястья), медные браслеты и ожерелья. У народа банту распространено гончарство. Изделия изготовляются без гончарного круга путём постепенного наращивания колец, после обжига их покрывают слоем красной охры или графита или полируют до блеска. Распространена деревянная домашняя утварь (ложки, чаши, кубки, подголовники), богато украшенная геометрическим орнаментом. Ручки ложек иногда выполняются в виде фигур животных. Большого мастерства народы ЮАР достигли в обработке шкур, выделанных до гладкости и мягкости шёлка. Шкуры идут на изготовление кароссов (плащ, надеваемый мехом внутрь). Наружную сторону шкуры расписывают цветным геометрическим орнаментом. Из камыша и травы плетут корзины, циновки, маты, шляпы, из разноцветного бисера нижут ожерелья, делают передники, им украшают одежды.

Лит.: Брайант А. Т., Зулусский народ до прихода европейцев, пер. с англ., М., 1953, гл. 3; Народы Африки, М., 1954, гл. 11; Воронина В. Л., Архитектура Южной Африки, в кн.: ВИА, т. 8, 10—11, М., 1969—1973; Искусство народов Африки, М., 1975; Stow G. W., Rock-paintings in South Africa, L., 1930; Fairbridge D., Historic farms of South Africa, L., 1931; «The Studio», 1934, v. 108, № 499; «The Studio», 1948. v. 136, № 668; Bouman A. C., Painters of South Africa, Cape Town—Amst.—Pretoria, [1949]; Pearse G., Eighteenth century acrhitecture in South Africa, L., 1957; The art of Africa, Pietermaritzburg, 1958; Howie W. M., Contemporary architecture in South Africa, Johannesburg, 1958; South African tourist corporation. South Africa for the visitor, Pretoria, [1959]; Schlosser K., Bantu-Künstler in Süd-Afrika, Kiel, 1960; Brown E., Africa's contemporary art and artists. A review of creative activities in painting, sculpture, ceramics, N. Y., 1966.

ГОРОДА

ДУ́РБАН, Порт-Наталь (Durban, Port Natal),— г. в провинции Наталь, порт на Индийском океане. Осн. в 1824. Расположен вокруг бухты Наталь на узкой прибрежной низменности и опоясывающих её холмах Бери; пересекается реками Умгени, Умхлатузи, Умлас. К сев. берегу бухты примыкают гавань и деловые кварталы. Пром. р-ны располагаются на осушенных землях вокруг бухты и в долинах рек, буржуазные кварталы, распланированные по прямоугольной сетке,— на обращённом к морю вост. склоне холмов Бери. На зап. и сев. окраинах холмов — афр. «локации» (Ламонтвилл, Честервилл, Бауматвилл, трущобы Като-Минор). В г.— три индуистских храма (2-я пол. 19 в.), храмы Кришны (1900) и Вишну (1908), ратуша (1906, Дж. С. Доналдсон, Н. Э. Вулакот, необарокко), Высшая школа иск-в (1957, Чик, Бартоломеус, Пул; солнцезащитные рёбра украшены росписью), Нидерландский банк (1960-е гг., Н. Итон), комплекс ун-та пров. Наталь (1960-е гг., П. Х. Коннел, А. Уильямс), морской вокзал (1960-е гг., арх. Ж. Варункевич; мозаика и скульптура — мест-

Дурбан. Набережная.

ные мастера), 19-этажное адм. здание (1976, компания «Р. П. Хэмлин и сын»), Недбанк-хаус (1976, О. Харвиц и др.).

Дурбанский м. и карт. гал., осн. в 1887: колл. археологич. находок, живописи, графики, фарфора, скульптуры.

ЙОХА́ННЕСБУРГ (Johannesburg) — г. на севере ЮАР, в провинции Трансвааль. Осн. в 1886 у золотых приисков. Ядро г.— р-н Брамфонтейн с прямоуг. сетью широких улиц вытянут с В. на З. В 1962 здесь создан культурный центр с театром (Д. Росс). Остальная часть г. имеет план неправильной формы, с беспорядочной сетью ул. В г.— англиканский кафедральный собор (нач. 20 в.), Палас-билдинг (1889, Дж. С. Доналдсон), старое здание ун-та (нач. 20 в.), деловые здания — Стонхауз (1902, Х. *Бейкер*), Корнер-хауз (1903; перестроен), отель «Карлтон» (1904), ратуша (1915, неоклассицизм). В 1920-х гг. выстроены эклектич. собор (1926), многоэтажные здания в духе функционализма (Р. Мартинсен, Н. Л. Хансон, У. Г. Макинтош). В 1950—70-х гг. застройка ведётся по типу совр. европ. и амер. арх-ры: публичная б-ка, железнодорожный вокзал, аэровокзал, Нидерландский банк, 50-этажный Карлтон-центр с 30-этажным отелем (1973, Родс-Харрисон, Мэллоус, Хоффе), 20-этажное конторское здание «Рэнни-хаус» (1976, фирма «Рапп и Мейстер»), новый комплекс ун-та с лабораториями и адм. блоком (1975, строит. фирма «Робертс»), 10-этажный отель «Йоханнесбург» (1975, Дж. Л. Коэн). Пригородные «локации» (Александра, Орландо, Мидоулендс, Дьеклоф) застроены лачугами и бараками казарменного типа.

Музей юж.-афр. наскального иск-ва, осн. в 1969. **Муниципальная гал. иск-в,** осн. в 1911 (здание — 1911—36, Э. Лаченс, см. *Великобритания*): колл. европ. и юж.-афр. живописи, скульптуры, текстиля, вост. керамики.

КЕ́ЙПТАУН (англ. Capetown), Капстад (африкаанс Kaapstad),— г., центр Капской пров., порт близ мыса Доброй Надежды. Возник между 1652 и 1666 из форта Ван Рибек на берегу Столовой бухты. Расположен в амфитеатре гор Сигнальной, Столовой и др. В 17—18 вв. г. имел прямоуг. сеть ул. с пятиуг. звездообразным в плане замком-крепостью в центре (1666—72, П. Домбаер) и кордегардией с часовой башней (1755, реставрирована в 1915). Жилая застройка — 1—2-этажные особняки с характерными плоскими кровлями и треуг. фронтонами, украш. скульптурой (в основном по проектам франц. арх. Л. М. *Тибо* и нем. скульптора А. *Анрейта*). К 19 в. К.— большой г., растянувшийся на 20 *км* между Столовой бухтой и заливом Фолс-Бей, с неправильной сетью ул. и многоэтажной застройкой. В г.— ц. св. Андрея (1929, неоклассицизм), собор Сент-Джордж (1904, Х. *Бейкер* совм. с Ф. Мейси, окончен в 1957 Кенделлом), парламент, Ботанич. сад, Публичная б-ка, Юж.-афр. м.— все нач. 20 в. В сев.-зап. части К.— комплекс ун-та Родса (осн. в 1904 как колледж, в 1911 расширен по проекту Х. Бейкера, новые корпуса — 1967, Терс, А. Хан, Л. Энгельс и др.). Обществ. центр (30-этажное конторское здание, отель, магазины; 1975). На окраинах — посёлки трущобного типа для африканцев (Ланга, Ньенга-Уэст) и мулатов (Констанция, Кейп-Флэтс и др.). Пам. С. Родсу (1908, Х. Бейкер).

Кейптаунская крепость-музей. Юж.-афр. м.: этнографич. колл. **Нац. гал.,** осн. в 1965: колл. старой и совр. живописи.

Йоханнесбург. Общий вид города.

Кейптаун. Вид части города.

В окр. К.— усадьбы: «Констанца» (18 в.), «Мерлуст» (1776), «Элзенбург» (1761), «Недербург» (18 в.), «Фрейденхоф» в Парле (18 в., Л. М. Тибо), усадьба и комплекс ун-та (1881) в Стелленбосе.

ПРЕТО́РИЯ (Pretoria)— столица ЮАР, центр пров. Трансвааль. Осн. в 1855. Г. расположен в долине р. Апис, к-рая его пересекает (12 мостов), с Ю. и С. ограничен холмами. Центр. часть имеет прямоуг. планировку. На пересечении ул. Крюгера и Керк-стрит — гл. пл. Керк-платс с пам. б. президенту Трансвааля П. Крюгеру. На пл.— здания Дворца юстиции и ратуши (ок. 1900), англиканский собор (неоренессанс), почтамт, Нидерландский банк (кон. 19 — нач. 20 вв., эклектика). В вост. части центра — торг. учреждения. К ним примыкает обособл. р-н правительств. учреждений, на холмистом берегу р. Апис неоклассич. здания Дома правительства (1905), парламента (1910—13) и вокзал (1908) — все Х. *Бейкер*; ун-тский комплекс (1920—1960-е гг., А. Л. Мейринг, Г. Ноде, Б. Сандрок, П. П. ван ден Берг и др.), адм. здание (1968—69, Б. Сандрок), 21-этажное конторское здание «Трансвааль-хаус» (1974). В г. 1,6 тыс. *га* парков и бульваров. Пам.: монумент в память первых бурских колонистов (1949), капелла в память погибших лётчиков (1963, арх. Тейлор). Пос. африканцев («локации»: Иствуд, Мойплатс, Аттериндгестад и др.) сосредоточены у зап. окраины П., лишены благоустройства, застроены хижинами местного типа и лачугами.

Муниципальная карт. гал., осн. в 1964: колл. юж.-афр. иск-ва и графики 20 в. **Нац. историко-культурный м.** и **Музей на открытом воздухе**, осн. в 1964. **Музей Трансвааля**, осн. в 1893.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

А́НРЕЙТ (Anreith), Антон (февраль 1754, Ригель, Германия — 4.III.1822, Кейптаун)— нем. скульптор. С 1777 — в Юж. Африке. Работал с арх. Л. М. *Тибо*. Оформлял жилые, обществ. и культовые здания в *Кейптауне*.

Лит.: Bosdari C. de, Anton Anreith. Africa's first sculptor, Cape Town, 1954.

БЕ́ЙКЕР (Baker), Херберт (1862, Оуллетс, Кент, Англия — 1946, Дели)— англ. архитектор. В 1889 окончил Корол. пн-т брит. арх. в Лондоне. В 1891 приехал в Юж. Африку. В 1900 посетил Италию. Работы — назв. в ст. *Кейптаун*, *Претория*, *Йоханнесбург*, Дели (см. *Индия*), а также англ. банк (1921), Индия-хауз (1925), Саут-Африка-хауз (1930) — в Лондоне.

Лит.: Greig D. E., The work of sir Herbert Baker from 1892 until 1912 and his contribution to architecture in South Africa, «South African Architectural Record», 1963, № 1—12.

БОУ́ЛЕР (Bowler), Томас Уильям (1813—69)— живописец, пейзажист-маринист. Англичанин по происхождению. С 1834 работал в Юж. Африке. Произв.: «Тейбл-Бей», «Тюлбаг» (1863).

ВЕ́ННИНГ (Wenning), Питер (1872—1922)— живописец и график. Выходец из Голландии. С 1905 работал в Юж. Африке. Произв.: «Двор епископа», «Натюрморт», «Кеером-стрит», «Шахты на окраине» (офорт).

КЕКА́НА (Kekana), Джоб (р. 1916)— скульптор, резчик по дереву. Уч. в колледже в Питсбурге (США), в нач. 1960-х гг.— в Художеств. школе Сент-Джон Касс в Лондоне. Посетил Италию. Работает над украшением культовых зданий ЮАР.

КЛАРК (Clark), Питер (р. 1929)— живописец и график. В 1962 уч. в АХ в Амстердаме, посетил Францию и ФРГ. Произв.: илл. к роману А. Пейтона «Слишком поздно, кулик» (1956) и к детским книгам.

КУБХЕ́КА (Kubheka), Джордж (р. 1936)— скульптор и живописец-монументалист. Уч. в Художеств. школе Ндалени. Произв.: резьба и росписи церкви в Натале.

МАВУ́СО (Mavuso), Горацио (р. 1922)— скульптор. С 1962 уч. в Художеств. школе Ндалени. Преподаёт резьбу по дереву.

МВУ́СИ (Mwusi), Селби (р. в Дурбане)— скульптор, живописец, график и керамист. Уч. в США — в Школе изящных и прикл. иск-в Бостонского ун-та (с 1958), в Колледже Кларка Ун-та Атланты (1960—61). Произв.: оформление зала собраний Компссии США по ЮНЕСКО в Бостоне.

НГКО́БО (Ngcobo), Эрик (р. 1932)— живописец и резчик по дереву. Уч. в Художеств. школе Ндалени. Педагог.

НИ́БЕ (Nibe), Аурелия — скульптор и живописец. Уч. в Художеств. школе Ндалени. Педагог. Произв.: скульптура «Мать и дитя».

НОД (Naude), Юго (1869, Франция —1949)— живописец. Испытал влияние импрессионизма. Произв.: «Берег моря», «Сад», «Бушменленд», «Из окна мастерской».

ПИ́РНЕФ (Pierneef), Ян Хендрик (2-я пол. 19 в.) — живописец и график. По происхождению голландец. Писал декоративные жанровые композиции и пейзажи. Произв.: живопись — «Велд, район Устерберг», «Ферма близ Стелленбоса», «Летние облака близ Претории», «Река Пинарс»; графика — «Рыболовная гавань», «Велд», автопортрет.

ПИРС (Peers), Чарлз (1874—1944)— живописец, пейзажист. Произв.: «Горное озеро», «Старая ферма».

РАКГОА́ТЕ (Rakgoathe), Даниел (р. 1937)— живописец-монументалист. Уч. в Художеств. школе Ндалени. Монумент. композиции эмалевыми красками на восковой основе. Произв.: росписи стен средней школы в Трансваале.

СЕДИБА́НЕ (Sedibane), Соломон Кгвади (р. 1930)— скульптор. Уч. в Художеств. школе в Ндалени. Преподаёт в Педагогич. колледже в Трансваале. Произв.: «Мать с ребёнком», скульпт. декор церквей.

СЕКО́ТО (Secoto), Жерар (р. 1913)— живописец. С 1947 уч. в частных студиях в Париже. Произв.: «Материнство», «Мать и дитя»; портреты — «Девушка с ожерельем», «Женский портрет».

ТИБО́ (Thibault), Луи Мишель (1750, Пикиньи, близ Амьена, Франция — 1822, Кейптаун)— архитектор. С 1777 работал в Юж. Африке (гл. обр. в *Кейптауне*) в содружестве со скульптором А. *Анрейтом*.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Ф-т изобразит. иск-ва и арх-ры Кейптаунского ун-та (осн. в 1829 как юж.-афр. колледж, с 1918— ун-т). **Отд. изобразит. иск-ва ф-та иск-ва ун-та пров. Наталь** в Дурбане, осн. в 1910. **Арх. ф-т ун-та Витватерсранда** в Йоханнесбурге, осн. в 1922. **Арх. ф-т ун-та** в Претории (с 1942—самостоят. арх. школа). **Художеств. школа Ндалени.**

ОРГАНИЗАЦИИ

Юж.-афр. ассоциация музеев в Кейптауне, осн. в 1930, 430 чл. (на 1981).

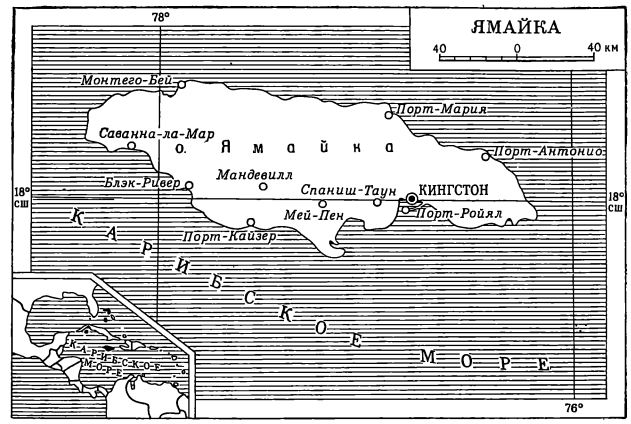
ПЕРИОДИКА

«The South African architect» («Юж.-афр. архитектор»), изд. в Кейптауне с 1939. **«The South African architect and builder»** («Юж.-афр. архитектор и строитель»), **«South African Architectural Record»** («Юж.-афр. архитектурные сообщения»), изд. в Йоханнесбурге с 1915.

Авторы: В. Л. Воронина (арх-ра, справки о городах), Н. Г. Григорович (изобразит. иск-во, справки о худож.). Консультанты: В. Б. Мириманов, Ин-т Африки АН СССР.

ЯМАЙКА

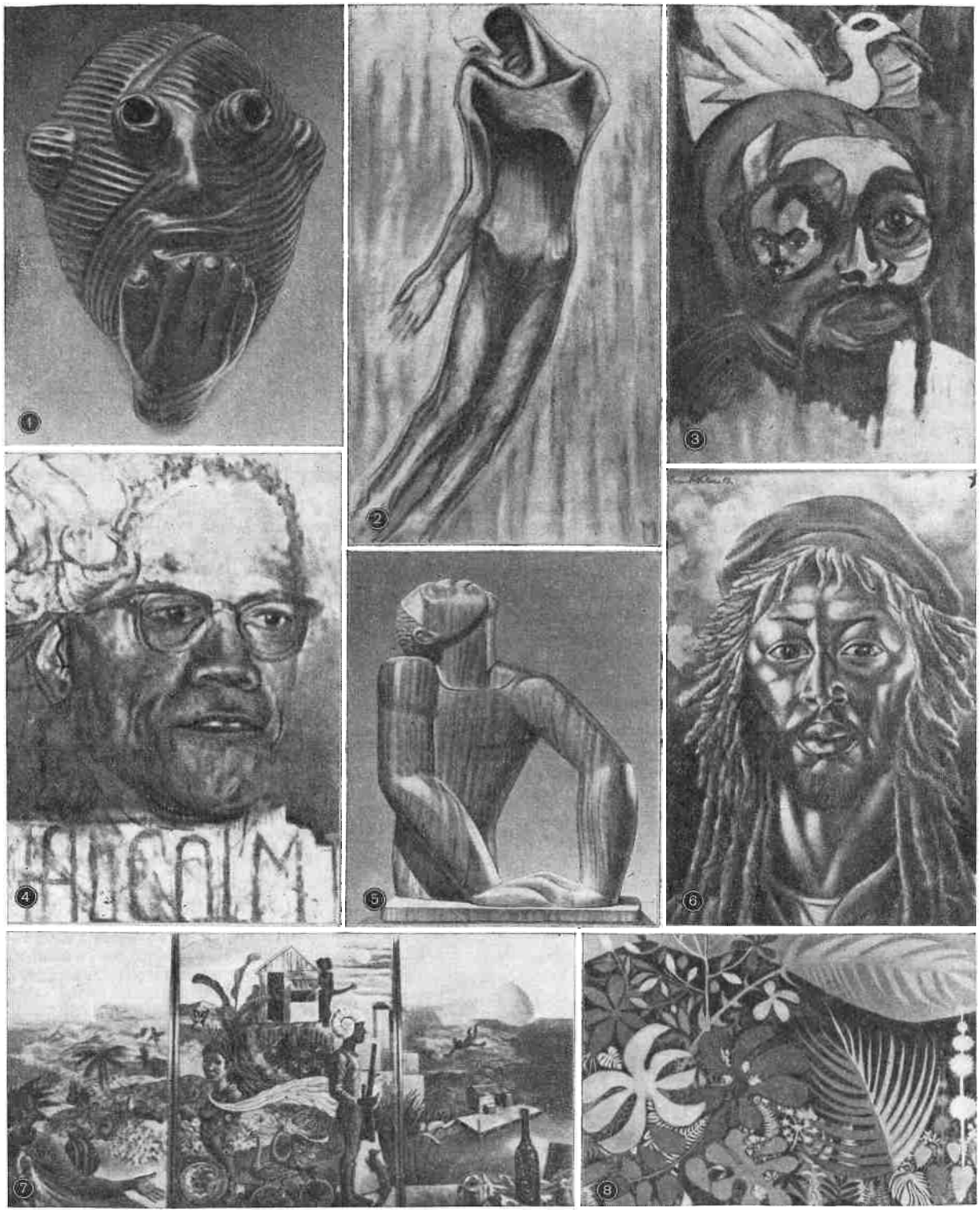
(JAMAICA)



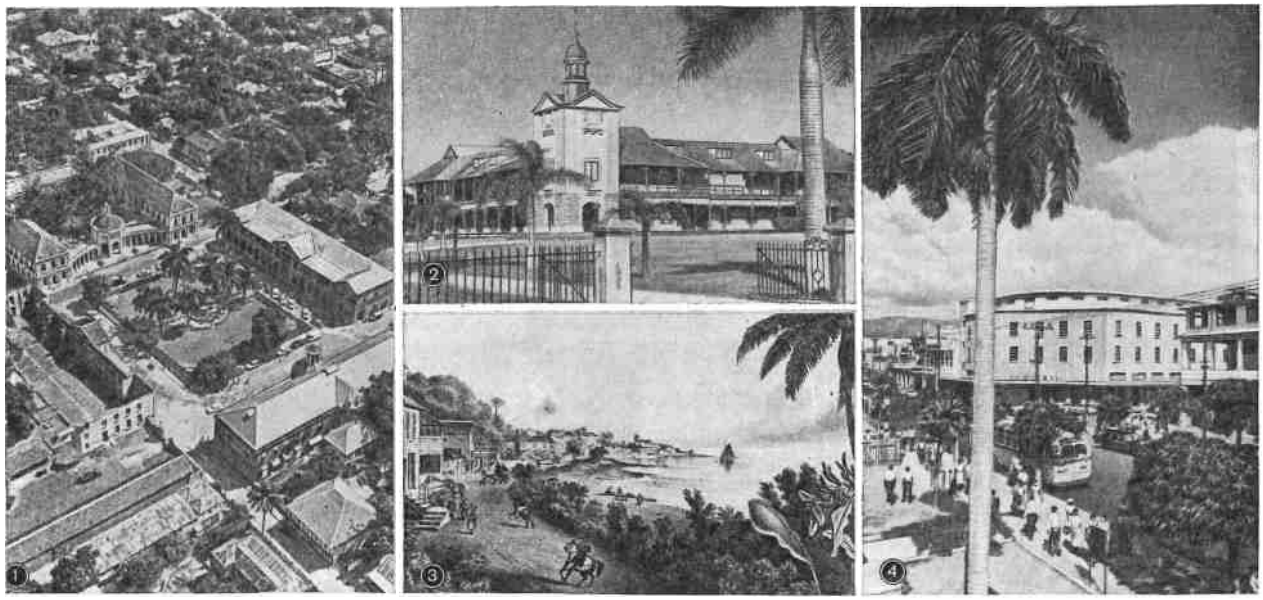
Художественная культура Ямайки — государства, расположенного в Вест-Индии на о-ве Ямайка и прилегающих к нему мелких о-вах Карибского моря, сформировалась на основе искусства африканских народов, значительным было также влияние европейского искусства, гл. обр. английского. Древнейшие жители Я. — индейцы араваки (знавшие керамику, резьбу по дереву и камню) были истреблены испанскими колонизаторами, после того как в 1494 остров был открыт Х. Колумбом. С 1655 Я. владели англичане, превратившие её в крупнейший невольничий рынок и насадившие там производство сахара-сырца, основанное на рабском труде. Негры — потомки рабов, привозившихся на Я. в 16 в. — нач. 19 в., мулаты, а также индийские и китайские рабочие, смешивавшиеся с сер. 19 в. с негритянским населением, составили основное население острова. В 1962 Я. получила независимость.

Крупные старинные постройки на Я. немногочисленны: крепость Рокфорт в *Кингстоне* (конец 17 в.—19 в.), собор Сент-Кэтрин в *Спаниш-Тауне* (1655); они сооружены по типу аналогичных английских построек. В городах преобладает характерная для колониальных городов прямоугольная планировка. Массовая застройка сложилась под английским влиянием, но имеет характерные местные черты. В сер. 17 — сер. 18 вв. преобладали одноэтажные каменные дома с внутренней отделкой из красного дерева, в сер. 18 — сер. 19 вв. — деревянные двухэтажные дома с открытой верандой, железными декоративными деталями на карнизах, балконах и на фасаде, позже в городах распространились кирпичные дома с крышами из рифлёного железа. Сельские одноэтажные трёхкомнатные дома строились из дерева и крылись рифлёным железом; кругом дома шла веранда. Богатые загородные жилища повторяли образцы американского «колониального стиля». В сер. 20 в. в Кингстоне возводятся многоэтажные здания, в современных формах сооружён Университет Вест-Индии. После 1962 строятся жилые комплексы в разных частях Я., гл. обр. для многодетных семей (микрорайон Нэннивилл на окраине Кингстона, архитектор Д. Мак-Грэм, D. McGraham). Для строительства используются шлакобетонные блоки.

Искусство негров-рабов исходило из традиций культуры Западной Африки (резьба по дереву, обработка металла), особенное развитие оно получило у беглых рабов («марунов»), образовавших в 18—19 вв. в центральной части острова независимые общины. Это «афро-американское» искусство нашло своё продолжение в народном искусстве 20 в. (гротескные резные деревянные головы работы Д. С. Миллера, D. S. Miller) и в профессиональном художественном творчестве: скульптор и живописец Н. Рой (N. Roy) посвящает свои работы негритянским космогоническим мифам, использует обобщённые условные формы и орнаментику искусства Западной Африки. В 1940-х гг. при Институте Ямайки в Кингстоне была открыта Школа искусства, что способствовало формированию профессиональных живописи, скульптуры и графики Я. Художники обращаются к сценам повседневной жизни народа (картины Джуди Мак-Мильен, J. MacMillian, А. Купера, A. Cooper), к изображению роскошной красочной тропической природы (картины Хэтер Сатерленд, H. Sutherland, К. Крейга, K. Craig, К. Гарленда, C. Garland), к народным традициям, легендам и преданиям (картины Р. Кэмпбелла, R. Campbell, О. Уотсона, O. Watson); внимание художников-реалистов,



Изобразительное искусство Ямайки 20 в. 1. Н. Рой. «Мифологическая фигура». Дерево. 2. Э. Мэнли. «Странствие». 3. Р. Кэмпбелл. «Мастер Кунг Фу». 4. Т. Роче Берроуз. «Малколи I». 5. Э. Мэнли. «Пробуждённый негр». Красное дерево. 6. О. Уотсон. Борец за свободу». 7. К. Гарленд. «На прекрасных карибских островах». 8. К. Крейг. «Тыквенное дерево».



Архитектура и изобразительное искусство Ямайки. 1. Площадь Сент-Кэтрин в Спаниш-Тауне. 2. Майко-колледж в Кингстоне. 3. Дж. Б. Кидд. «Рио-Буэно». Литография. 4. Центральный район Кингстона.

как А. Хью (A. Huie), Д. Поттингер (D. Pottinger), Л. Моррис (L. Morris), Р. Кэмпбелл, привлекают сложные судьбы людей, социальные конфликты. В скульптуре Эдны Мэнли (E. Manly), живописи О. Уотсона и Т. Роче Берроуза (T. Roche Burrowes) созданы яркие образы борцов против геноцида и расизма. Некоторые художники (живописец Х. Паркмент, H. Parckment, график К. Морган, C. Morgan) испытали влияние абстрактного искусства.

Лит.: Roberts W., Jamaica, N. Y., 1955; López Oliva M., Pintura contemporánea de Jamaica, «Casa de las Américas», 1975, julio — agosto, № 91.

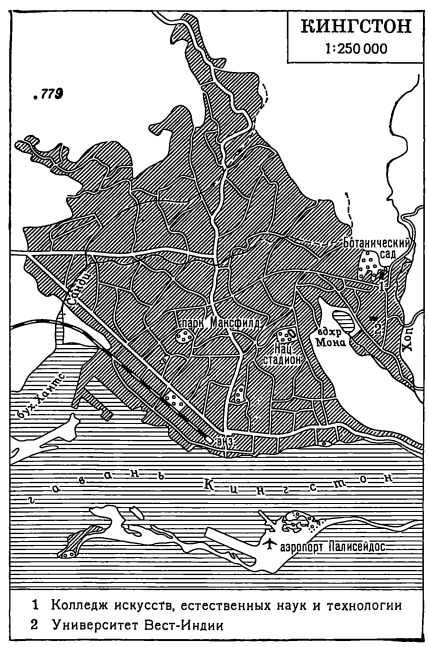
ГОРОДА

КИ́НГСТОН (Kingston) — столица Я. (с 1872), расположена на юго-вост. берегу острова, в глубине бухты. Осн. в 1693 англичанами. В 1907 г. разрушен землетрясением, затем заново застроен. Центр с совр. зданиями контрастирует с рабочими кварталами (к С. и З. от порта) и р-нами трущоб (гл. обр. в Сент-Андру, Saint Andrew). На В. — крепость Рокфорт (конец 17 в., перестроена в 1865). Ц. Сент-Томас (осн. до 1699, вновь выстроена после 1907). Дом штаба (Дворец правительства; 18 в.). Микрорайон Нэннивилл (после 1962, Д. Мак-Грэм).

Нац. гал. Ямайки. Археологич. м. Музей традиционных афр. иск-ва и ремесла. Ямайский нар. м. (Jamaica Folk Museum).

В 11 *км* от К., в Моне (Mona),— Ун-т Вест-Индии с постройками сер. 20 в.

СПА́НИШ-ТА́УН (Spanish Town)— т. на юж. берегу острова, в 19 *км* к З. от Кингстона. Осн. в 1534, до 1872 столица Я. Сохранились красивые старинные здания: собор Сент-Кэтрин (1655), Дом собраний, развалины Корол. дома (сгорел в 1925).



УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Отд. гражд. инженерии Ун-та Вест-Индии в Кингстоне, осн. в 1948. **Отд. строит. инженерии Колледжа иск-в, естеств. наук и технологии** в Кингстоне, осн. в 1918. **Школа иск-ва Ин-та Ямайки** в Кингстоне, осн. в конце 1940-х гг.

УЧРЕЖДЕНИЯ. ОРГАНИЗАЦИИ

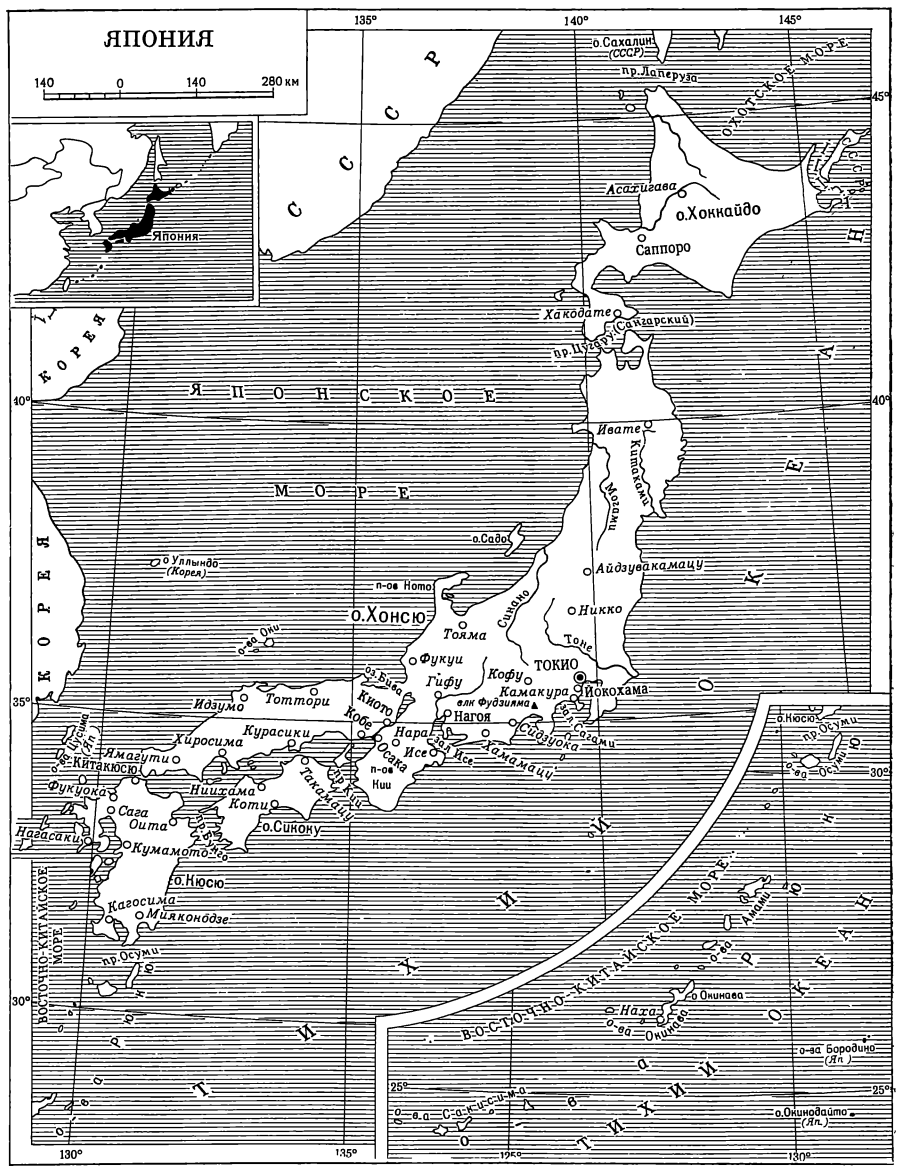
Ин-т Ямайки в Кингстоне, осн. в 1879; научный и культурный центр, включает Школу иск-ва, Ямайский нар. музей, Музей традиц. афр. иск-ва и ремесла, Археологич. музей, Нац. гал. Ямайки и др. **Центр творческих иск-в** (Creative Arts Center) в Кингстоне, осн. в 1967; включает отд. живописи, скульптуры, выставок и др.

Автор А. М. Кантор.

ЯПОНИЯ

(ПО-ЯПОНСКИ НИППОН, НИХОН; NIPPON, NIHON)

Зарождение художественной культуры на территории Японии — государства, расположенного на о-вах Тихого океана (крупнейшие из которых Хонсю, Хоккайдо, Кюсю и Сикоку), у восточного побережья Азии, относится к началу эпохи неолита (8-е тысячел. до н. э.). Наиболее длительной и плодотворной эпохой в её истории является период феодализма (2-я пол. 6 в.— 2-я треть 19 в.), который, в свою очередь, делится на ряд этапов, знаменующих собой важнейшие рубежи формирования: ранний феодализм, соответствующий принятым в японской историографии периодам Асука (552—645), Нара (645—794) и Хэйан (794—1185), развитый феодализм — периодам Камакура (1185—1333) и Муромати (1333—1573), рубеж развитого и позднего феодализма — периоду Момояма (1573—1614), поздний феодализм — периоду Эдо (1614—1868). Ранний феодализм —время становления и утверждения японской государственности, введения буддизма и приспособления к местным условиям сложившихся форм буддийского искусства. С усвоением распространявшихся с Азиатского материка культурных влияний из Китая, Кореи, Индии происходило формирование национально - своеобразных черт японской культуры, проявившихся гл. обр. в храмовой архитектуре, скульптуре, иллюстративной живописи на свитках. На этапе развитого феодализма, основы-



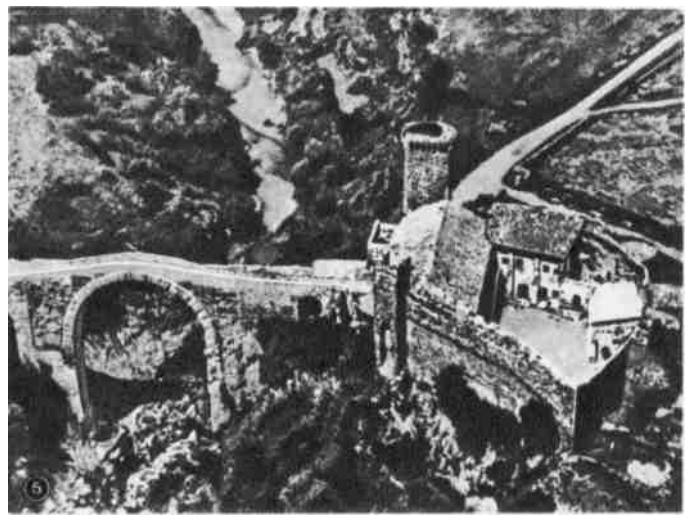
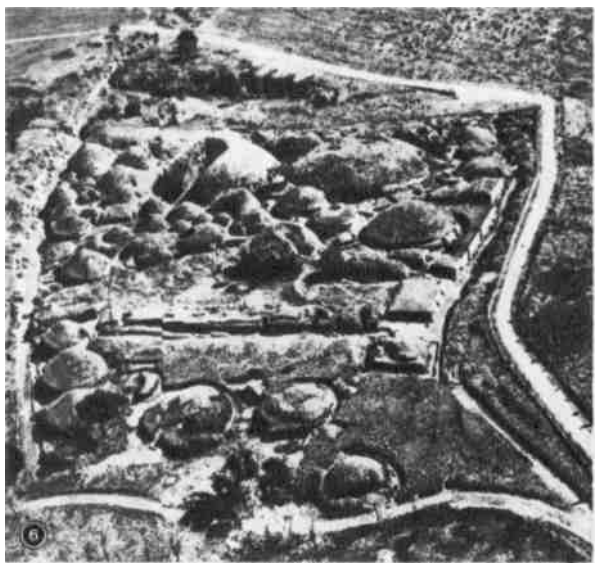
ваясь на творчески переосмысленном художественном опыте Китая и Кореи, складываются самобытные японские формы садово-парковой архитектуры, портретной скульптуры, живописи, ландшафтных садов, а также декоративно-прикладного искусства, связанного с эстетикой чайного ритуала. Культура позднего феодализма, черты которой наметились ещё в переходный период Момояма, развивалась в своеобразных условиях. Изолированная от внешнего мира, она была тесно связана с бурным развитием японских городов, отражала идеалы нового укреплявшегося торгово-ремесленного сословия. Для неё было характерно утверждение черт светскости, проникновение демократических тенденций. Основным типом сооружений являлся уже не храм, а дворец феодала; окончательно определился характер рядового жилого дома. Развитие получило искусство гравюры, наиболее ярко воплотившее идеалы горожан.

Современный период в истории искусства Я. начался во 2-й пол. 19 в. и был обусловлен важными политическими и социальными изменениями в жизни страны. После буржуазной революции Мэйдзи исин (1867—68) Я. вступила на путь капитализма и к нач. 20 в. достигла стадии империализма. Стремительная смена формаций, столкновение между пережитками феодального строя (сохранялись до сер. 20 в.) и стремлением японской буржуазии создать государство по образцу стран Западной Европы и США повлияли на формирование внутренне противоречивой духовной культуры современной Я.

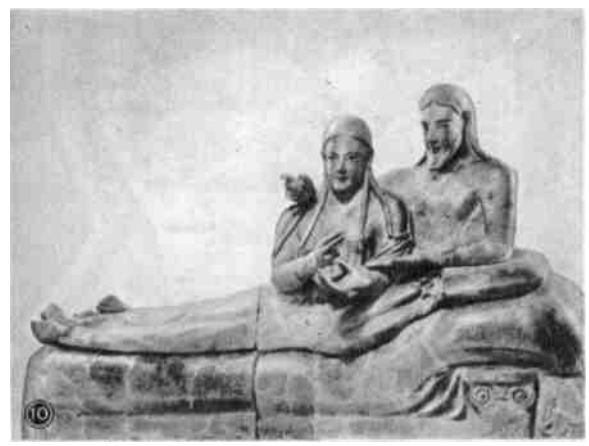
В конце 19 — нач. 20 вв. в искусстве Я., наряду с эклектическим смешением международных стилей в архитектуре, с европеизацией живописи, графики и скульптуры, сохраняется приверженность к традиционно японским формам. На протяжении 20 в. складывается и начиная с 50-х гг. интенсивно развивается современное японское зодчество — одна из самых ярких и самобытных школ новейшей мировой архитектуры и градостроительства. В 20 в., в эпоху глубоких социальных противоречий и потрясений, искусство Я. переживает ряд этапов. Формируется, особенно в годы после 2-й мировой войны, политически активное прогрессивное реалистическое демократическое искусство, наиболее ярко выразившееся в графике и живописи. Искусство, черпающее силы в многовековой культуре японского народа, вступает в противоречие с крайними проявлениями модернизма. В декоративно-прикладном искусстве, при многообразии современных форм и тенденций, не угасают традиционные виды народного творчества. С нач. 50-х гг., в условиях послевоенного экономического бума, закладываются основы современного японского дизайна, роль которого в художественной жизни Я. последних лет всё возрастает.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ПЕРИОДА

Наиболее ранние памятники художественной культуры, найденные на территории Я., относятся к периоду неолита (8-е — сер. 1-го тысячел. до н. э.) — времени интенсивной миграции на японские острова народов как с Азиатского материка, так и с островов южных морей. Культура этого периода получила название — Дзёмон (по одноимённой керамике). Раскопками открыты следы многих стоянок (наиболее густо расположены в центральных районах о-ва Хонсю — в префектурах Гифу, Нагано, Яманаси, Сидзуока, Айти, Тояма), обитатели которых занимались охотой, рыбной ловлей, собирательством. В поселениях преобладающим типом жилища были землянка, а также заглублённая в землю (от 50 *см* до 1 *м* 20 *см*) хижина, круглая (диаметр 3—6 *м*), овальная или квадратная (порой со скруглёнными углами) в плане, имевшая очаг. Крыша, покрытая соломой или травой, с дымовым отверстием наверху опиралась на каркас из жердей (а позднее из четырёх вертикальных столбов и поперечных балок) и доходила до земли. На местах поселений обнаружены гарпуны, украшенные резным орнаментом, бусы из камня и слоновой кости, керамика. Наиболее яркой художественной выразительностью отмечены вылепленные от руки керамические неглазурованные сосуды типа «дзёмон» (япон. «след верёвки»; от распространённого на ранней стадии способа нанесения узора с помощью соломенной верёвки). Им свойственны свобода расположения и изощрённость мотивов орнаментации, динамизм и пластическая осязательность объёма тулова. В эволюции керамики отмечается несколько важнейших стадий: протодзёмон (8-е — сер. 4-го тысячел. до н. э.), ранний дзёмон (сер. 4-го — сер. 3-го тысячел. до н. э.), средний дзёмон (сер. 3-го — сер. 2-го тысячел. до н. э.), поздний и позднейший дзёмон (сер. 2-го — сер. 1-го тысячел. до н. э.). Сосуды стадии протодзёмон, употреблявшиеся для утилитарных целей, были толстостенными, грубовылепленными, примитивной конусообразной формы (с острым или круглым дном). Их основа нередко изготовлялась из тростника и веток, которые, выгорая при обжиге, оставляли отпечатки, выполнявшие роль своеобразного декора. На протяжении стадий раннего и особенно среднего дзёмон отмечается

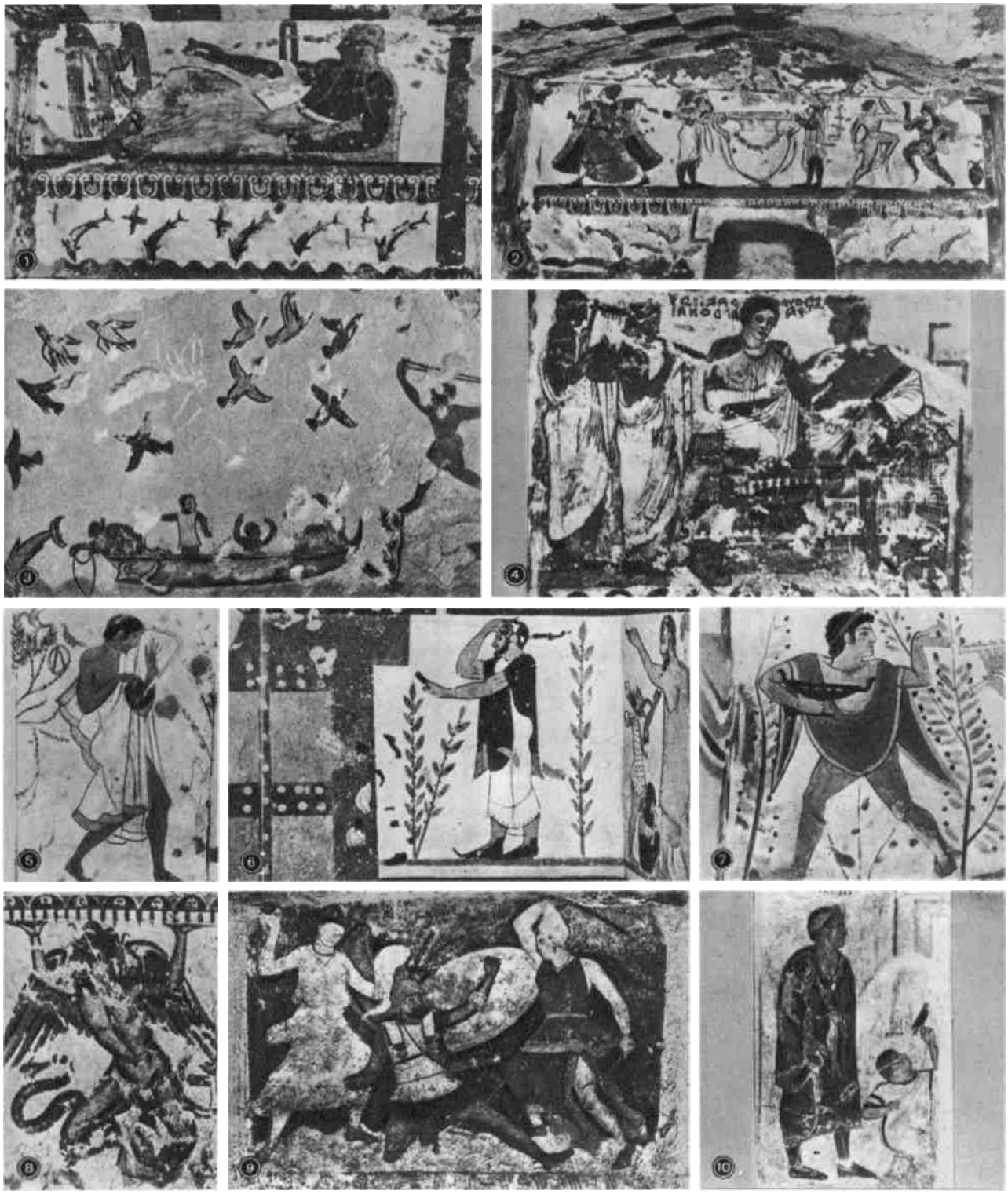



ЭТРУСКИ. Архитектура. 1. Понте-Содо близ Вей. 2. Арка Августа. 2 в. до н. э. 3. Порта Марция. Фрагмент. 4. Порта дель Арко в Волатерре. 4—1 вв. до н. э. 5. Этрусский мост в Вульчи. 6. Некрополь Бандитачча в Цере. Тумулусы 7—3 вв. до н. э. 7. Некрополь в Марцаботто. (№№ 2, 3 — Перуджа.)

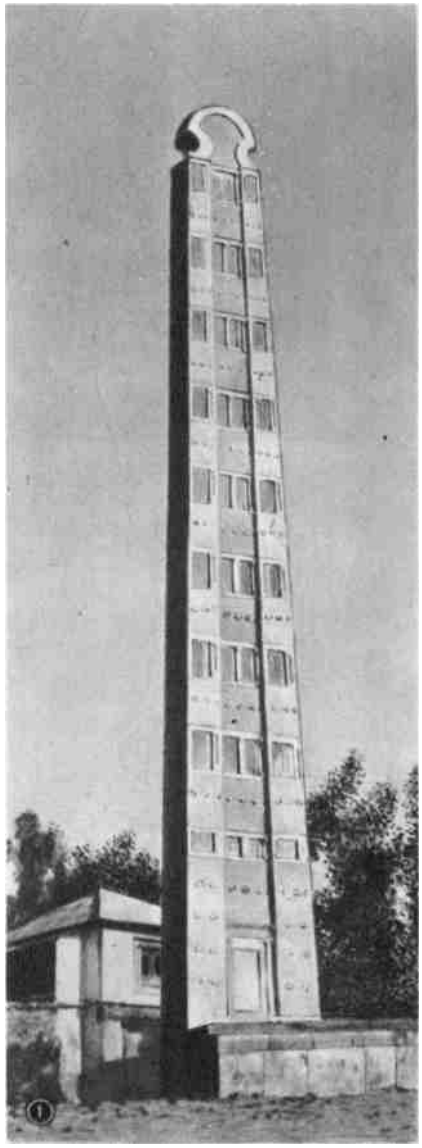


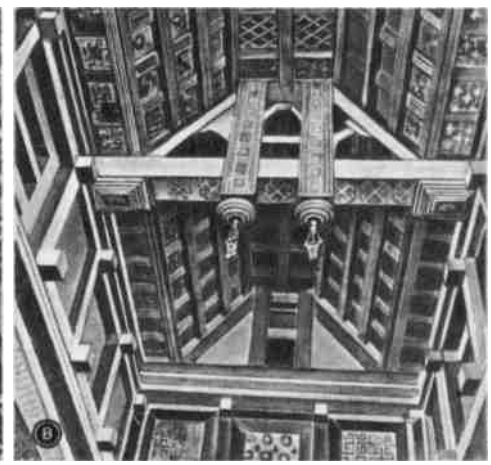
ЭТРУСКИ. Скульптура. **1.** Статуя Аполлона. Из храма Аполлона в Вейях. Терракота. 500 до н. э. **2.** Фрагмент статуи. Из храма Матер Матута в Сатрикуме. Терракота. Около 480 до н. э. **3.** Урна-канопа. Из Клузиума. Глина. Около 600 до н. э. Городской музей. Кьюзи. **4.** Погребальная стела. Известняк. 4 в. до н. э. Городской музей. Болонья. **5.** «Менада». Антефикс из Вей. Терракота. Около 500 до н. э. **6.** Фрагмент статуи Гермеса. Из храма Аполлона в Вейях. Терракота. Около 500 до н. э. **7.** Химера. Из Аррециума. Бронза. 5—4 вв. до н. э. Археологический музей. Флоренция. **8.** Надгробие Арита Велимна Авла. Гробница Волумниев в Перузии. Камень. 3 в. до н. э. **9.** Статуя воина. Из Тоди. Бронза. 1-я половина 4 в. до н. э. Ватиканские музеи. Рим. **10.** Саркофаг. Из Цере. Терракота. Около 530—520 до н. э. (№№ **1, 2, 5, 6, 10** — Музей Виллы Джулия, Рим.)

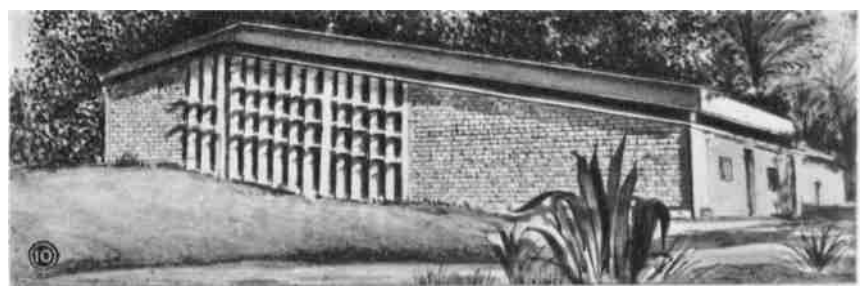
ЭТРУСКИ. Декоративно-прикладное искусство. 1. Расписная амфора. Начало 6 в. до н. э. Фрагмент. **2.** Керамический сосуд. Из Цере. Буккеро. Конец 7— начало 6 вв. до н. э. **3.** Ваза с геометрическим орнаментом. Импасто. Начало 7 в. до н. э. Археологический музей. Флоренция. **4.** Сосуд с рельефным декором. Из Клузиума. Буккеро. 6 в. до н. э. Национальный музей. Палермо. **5.** Фибула. Из гробницы Реголини-Галасси. Золото. Около 650 до н. э. **6.** Фибула. Из гробницы «Бернардини» в Пренесте. Золото. 1-я половина 7 в. до н. э. Музей Пигорини. Рим. **7.** Циста. Из Пренесте. Бронза. 4 в. до н. э. Национальный музей. Рим. **8.** Треножник. Бронза. 6 в. до н. э. Эрмитаж. Ленинград. **9.** Циста. Из Пренесте. Бронза. 1-я половина 3 в. до н. э. (№№ **1, 9** — Музей Виллы Джулия, Рим. №№ **2, 5** — Ватиканские музеи, Рим.)



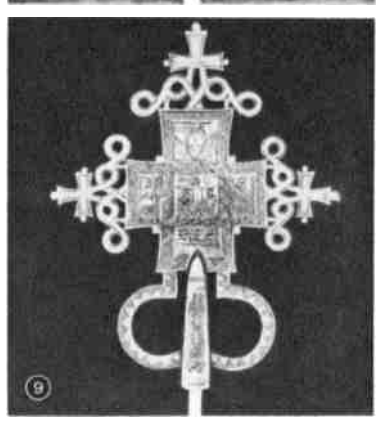
ЭТРУСКИ. Живопись. **1.** «Пирующий». Фрагмент росписи гробницы «Львиц». Около 520 до н. э. **2.** «Музыканты и танцоры». Роспись гробницы «Львов». Около 530 до н. э. **3.** «Рыбная ловля». Фрагмент росписи гробницы «Охоты и рыбной ловли». 6 в. до н. э. **4.** «Заупокойная трапеза Вельтура и Ларт Вельха». Фрагмент росписи гробницы «Щитов». Конец 4 в. до н. э. **5.** «Музыкант». Фрагмент росписи гробницы «Триклиния». 5 в. до н. э. **6.** «Жрецы-гадатели». Роспись гробницы «Авгуров». Около 530 до н. э. **7.** «Слуга с чашей». Фрагмент росписи гробницы «Леопардов». 6 в. до н. э. **8.** «Гигант». Фрагмент росписи гробницы «Тифона». 2 в. до н. э. **9.** «Битва греков с амазонками». Роспись мраморного саркофага из Тарквиний. 4 в. до н. э. Археологический музей. Флоренция. **10.** «Вел Сатис и карлик». Фрагмент росписи гробницы «Франсуа» в Вульчи. Около 300 до н. э. Музей Торлония. Рим. (№№ 1—8 — Тарквиния.)



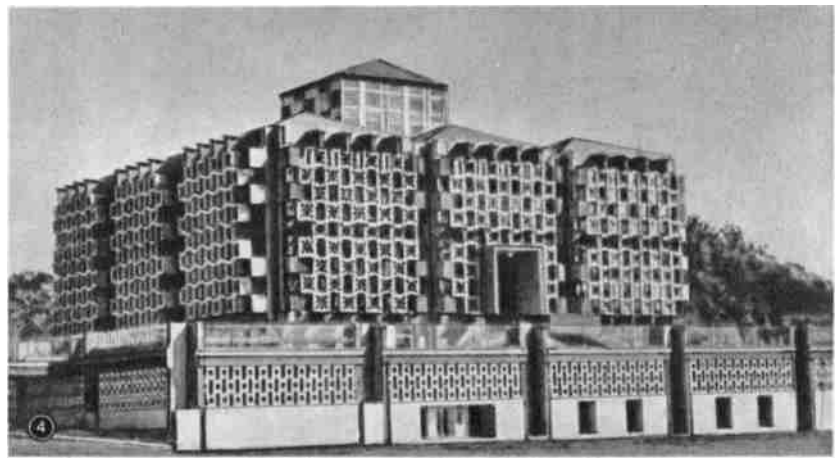


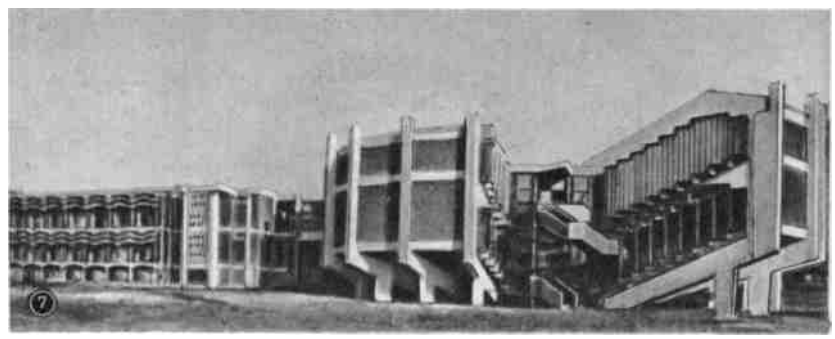


ЭФИОПИЯ. **1.** Монолитная каменная стела в Аксуме. 2—4 вв. **2.** Боковой рельеф трона из Хаульти (провинция Тигре). Фрагмент. Мрамор. 5—4 вв. до н. э. **3.** Женская голова. Из Хаульти. Камень. 4 в. до н. э. **4.** Вотивный трон с женской фигурой (район Макале, провинция Тигре). Камень. 5—4 вв. до н. э. **5.** Церковь в монастыре Дэбрэ-Дамо (проеинция Тигре). 6—8 вв. **6.** Церковь Мэдхане-Алем в Лалибэле. 12—13 вв. Фрагмент фасада. **7.** Церковь Бетэ-Марйам е Лалибэле. 12—13 вв. Фрагмент свода. **8.** Трапецеидальное покрытие нефа в церкви Йимхарэннэ-Крыстос в Лалибэле. 11 в. **9.** Дворец Фасилидаса в Гондаре. 1632—67. Общий вид. **10.** Г. К. Фаллек. Школа искусств при университете в Аддис-Абебе. 1950—60-е гг. (№№ **2, 3**— Национальный музей, Аддис-Абеба.)



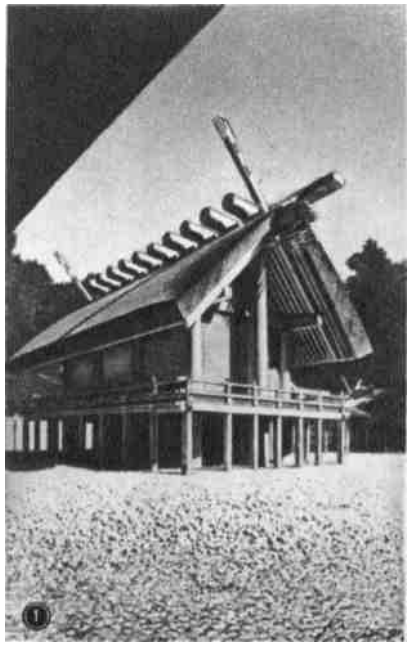
ЭФИОПИЯ. **1.** Икона (?) «Мученичество св. Георгия» в монастыре Кэбран-Гэбрыэль (провинция Годжам). 18 в. **2.** «Мария с младенцем» и «Апостолы». Средняя часть 4-частного складного алтаря. 19 в. Государственный музей народного искусства. Дрезден. **3.** «Исход израильтян из Египта». Миниатюра на пергаменте. «Рукопись Востока № 530». Британский музей. Лондон. **4.** Гэбрэ-Марйам У а г а й е. «Пахота». 1950-е гг. **5.** Але Фэлегэ С э л а м. Женский портрет. 1961. **6.** Архитектор А. Ш о м е т, скульптор М. К а л ь к а. Каменная статуя льва перед зданием Национального театра в Аддис-Абебе. 1955. **7—8.** Панели потолка второго притвора в церкви монастыря Дэбрэ-Дамо (провинция Тигре). 6—8 вв. **9.** Процессионный крест. Серебро. 15 в. **10.** Афэуорк Т э к л е. «Мать Эфиопия». 1963. (№№ **4, 10** — Национальный музей, Аддис-Абеба.)

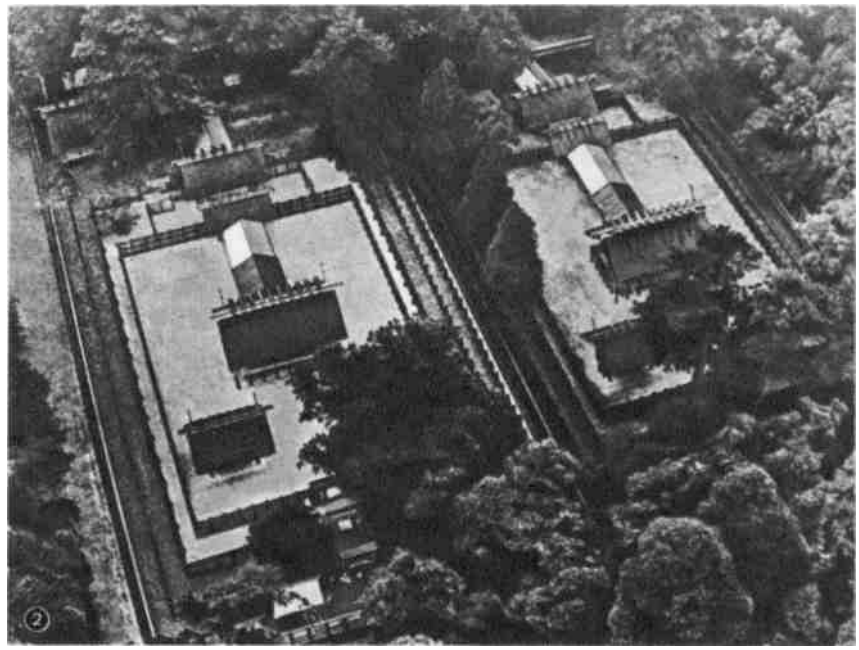


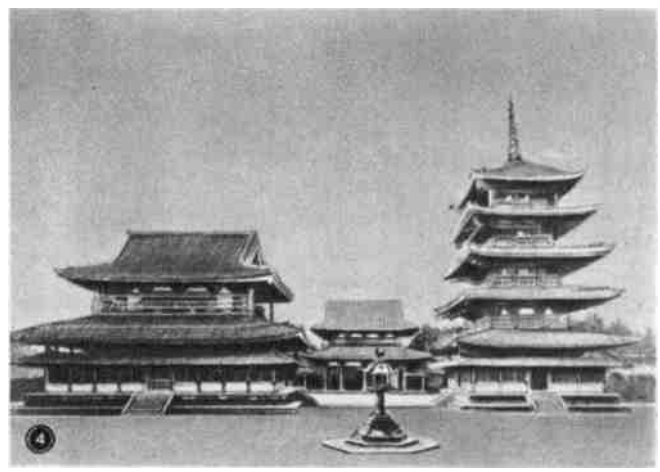


ЮЖНО-АФРИКАНСКАЯ РЕСПУБЛИКА. Архитектура. 1. «Крааль» народа тембу на востоке Капской провинции. **2.** Усадьба «Моргенштерн» близ Кейптауна. 18—19 вв. **3.** Нидерландский банк. Конец 19 — нач. 20 вв. **4.** П. П. ван ден Берг. Библиотека университетского комплекса. 1960-е гг. **5.** Б. Сандрок. Административное здание. 1968—69. **6—7.** Университетский комплекс (№ **6** — студенческое общежитие, № **7** — читальный зал). (№№ **3—7** — Претория.)

ЯПОНИЯ. Искусство древнего периода. **1.** Сосуд типа «дзёмон» из Фудзими-мати (префектура Нагано). Поздний неолит. Собрание Миясака. **2.** Догу. Фигурка идола из раскопок в префектуре Аомори. Поздний неолит. **3.** Сосуд типа «дзёмон» из Умадака (Нагаока). Поздний неолит. Муниципальный научный музей. Нагаока. **4.** Домэн. Маска. **3**—1-е тысячелетие до н. э. Собрание Токийского университета. **5.** Дотаку. Ритуальный колокол из префектуры Кагава. 2—3 вв. Собрание Охаси. Токио. **6.** Зеркало (обратная сторона) из кургана Такарадзука в префектуре Нара. 4—5 вв. Императорское собрание. Токио. **7.** Ханива. Сидящая мужская фигура из префектуры Фукусима. Около 6 в. **8.** Корона из погребения в префектуре Ибараки. Около 6 в. Музей искусства префектуры Ибараки. **9.** Конная подвеска из Фукуоки (префектура Фукуока). Около 6 в. **10.** Поясная пластина из погребения в префектуре Киото. Около 5 в. **11.** Сосуд типа «суэ» из погребения в префектуре Хиого. Около 6 в. Киотский национальный музей. (№№ **1—4, 7, 11** — керамика. №№ **5, 6**— бронза. №№ **8—10**— позолоченная бронза. №№ **9, 10** — собрание Киотского университета.)

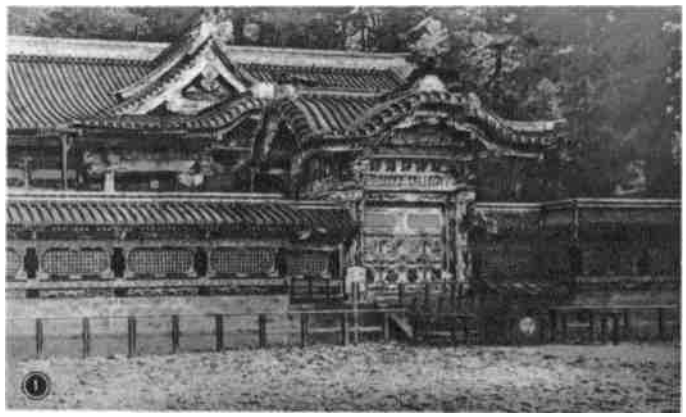


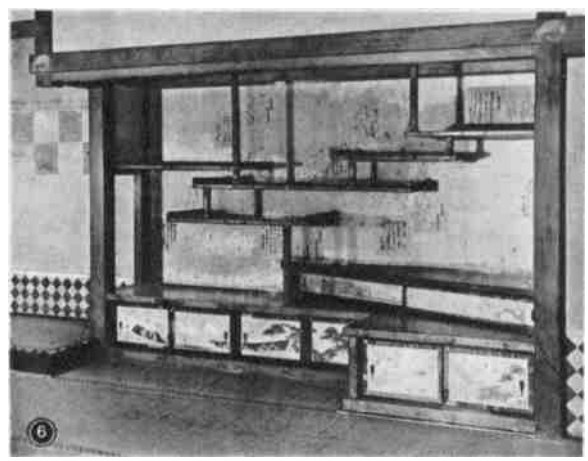




ЯПОНИЯ. Архитектура 3—11 вв. **1, 2.** Святилище Найку синтоистского храмового комплекса Исе. 3 в., с конца 7 в. перестраивается каждые 20 лет на соседней территории по старому плану (№ **1** — собственно святилище Содэн, № **2** — общий вид святилища Найку в процессе перестройки). **3.** Главный храм Кондо (Дайбуцудэн) монастыря Тодайдзи в Наре. Основан около 752. **4.** Монастырь Хорюдзи близ Нары. Основан в конце 6 в. или начале 7 в., сожжён в 670, восстановлен в конце 7 — начале 8 вв. [слева — главный храм Кондо, справа — пагода Годзюното (607, восстановлена в 693), в центре — ворота Тюмон]. **5.** Зал аудиенций Сисиндэн императорского дворца Дайдайри в Хэйане (Киото). Начало 9 в. **6.** Храм Хоодо («Храм феникса») монастыря Бёдоин около Удзи [близ Хэйана (Киото)]. Переоборудован в 1052—53 из дворцового здания, основанного в 1000. Общий вид.

ЯПОНИЯ. Архитектура 12 в.— начала 17 в. **1.** Ворота Нандаймон монастыря Тодайдзи в Наре. Реконструированы в 1199. **2.** «Золотой павильон» — Кинкаку, входивший в дворцовый ансамбль (с 1408 монастырь Рокюондзи) близ Киото (ныне в черте города). 1398. **3.** Павильон Рёкакутэй храма Ниннадзи в Киото. 17 в. **4.** Замок Хакуродзё в Химедзи близ Кобе. Основан в 1580, расширен в 1600, в современном виде восходит к 1607—08. **5.** Приёмный зал замка-дворца Нидзё в Киото. Основан в 1602.





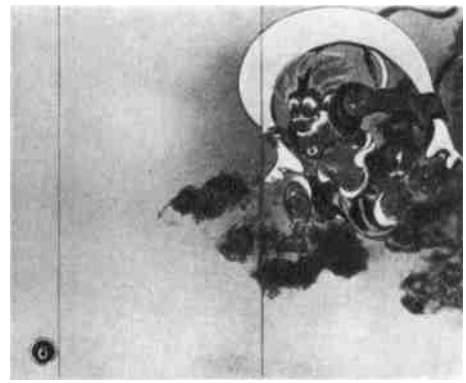
ЯПОНИЯ. Архитектура 1-й половины 17 в. — 18 в. 1, 2. Погребальный комплекс Тосёгу ансамбля Никко. Основан в 1617, перестроен в 1634—36 (№ 1 — ворота Карамон, № **2** — ворота Ёмэймон). **3, 4, 5.** Кобори Энсю, по другим данным — принц Хасидзё Норитада. Дворцовый ансамбль Кацура близ Киото (ныне в черте города). Около 1620—1658 (№ **3** — главное здание, № **4** — павильон Гэппаро, № **5** — вид из интерьера главного здания). **6.** Ниша с полками — «тигайдана» в интерьере императорского дворца Сюгакуин близ Киото (ныне в черте города). 1-я половина 17 в.

ЯПОНИЯ. Скульптура 7 — 8 вв. **1.** Статуя Каннон в монастыре Хорюдзи близ Нары. 7 в. **2.** Мастерская Тори Бусси. Триада Сяка-Нёрай в главном храме Кондо монастыря Хорюдзи близ Нары. 623. **3.** Статуя Каннон-босацу (Кудара-Каннон) в монастыре Хорюдзи близ Нары. Дерево, раскраска, позолота. 7 в. **4.** Голова статуи Будды Якуси в храме Токондо монастыря Кофукудзи в Наре. 685. **5.** Статуя Мироку-босацу в монастыре Тюгудзи близ Нары. Дерево, полировка, позолота. 7 в. **6.** Мастерская Кунинакано Мурадэй Кимимаро. Статуя Русяна-буцу в храме Дайбуцудэн монастыря Тодайдзи в Наре. 8 в. (горела в 1180, реставрирована в 1195 и 17 в.). **7.** Статуя Гэкко-босацу триады Якуси-Нёрай в главном храме Кондо монастыря Якусидзи в Наре. Конец 7— начало 8 вв. **8.** Алтарная композиция в главном храме Хондо монастыря Син-Якусидзи в Наре (статуи: стражи — глина, раскраска, 8 в.; Будда — дерево, лак, раскраска, позолота, 11 в.). **9.** Статуя стража Востока — Дзирокутэна в храме Кайданин монастыря Тодайдзи в Наре. Глина, раскраска. 8 в. (№№ **5—7, 9** — фрагмент. №№ **1, 2, 4, 6, 7** — бронза.)

ЯПОНИЯ. Скульптура 9—13 вв. **1.** Дзёттё. Статуя Будды Амиды-Нёрай в храме Хоодо монастыря Бёдоин около Удзи близ Хэйана (Киото). Дерево, позолота. 1053. **2.** Статуя Годзандзэ-мё алтарной композиции в Кондо монастыря Тодзи в Хэйане (Киото). Около 839. **3.** Статуя Китидзётэн в монастыре Дзёруридзи в Хэйане (Киото). 12 в. **4.** Статуя синтоистского бога Хатимана в святилище Хатимана монастыря Якусидзи в Наре. 9 в. **5.** Статуя Уэсуги Сигэфуса в храме Мэйгэцуин в Камакуре. Середина 13 в. **6.** Ункэй. Статуя теолога Мутяку в храме Хокуэндо монастыря Кофукудзи в Наре. Фрагмент. 1208—12. **7.** Ункэй, Кайкэй. Статуя охранителя — Нё в воротах Нандаймон монастыря Тодайдзи в Наре. 1203. **8.** Статуя Дайбуцу («Великого Будды») в Камакуре. Бронза. 1252. **9.** Статуя дзэнского монаха Букко Кокуси в монастыре Энгакудзи в Камакуре. 13 в. (№№ **2—7, 9** — дерево, раскраска.)

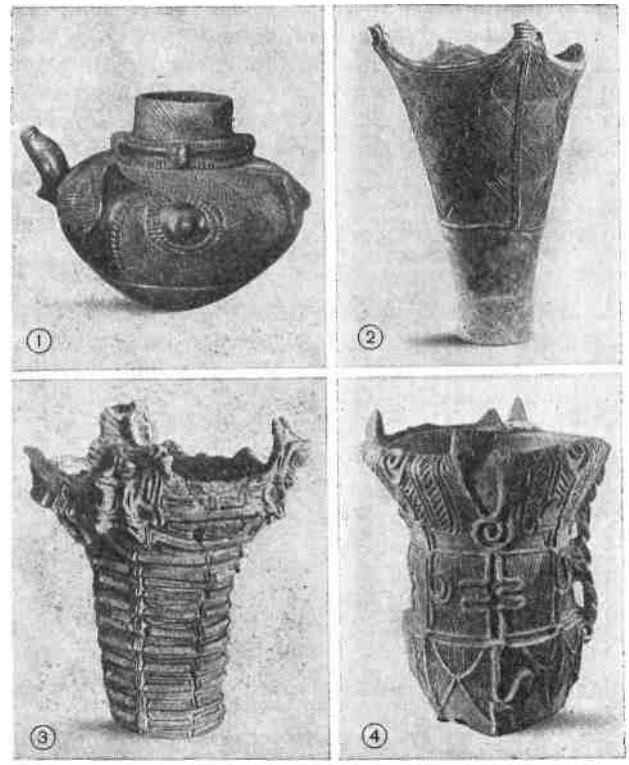
ЯПОНИЯ. Живопись 7—12 вв. **1.** «Богиня Китидзётэн». Холст, минеральные краски. 8 в. Монастырь Якусидзи. Нара. **2.** Роспись т. н. алтаря Тамамуси. Дерево, роспись лаком. Сокровищница монастыря Хорюдзи близ Нары. 7 в. **3.** «Будда Амида». Настенное панно в главном храме Кондо монастыря Хорюдзи близ Нары. Клеевые краски. 8 в. **4.** «Жёлтый Фудо». 10 в. Монастырь Мондзюин. Киото. **5.** Мандала Тайдзокай. 9 в. — начало 10 в. Монастырь Тодзи. Хэйан (Киото). **6.** «Бодхисатва Фугэн». 12 в. Токийский национальный музей. **7.** Фудзивара Такаёси (?). «Гэндзи-моногатари». Художественный музей Гото. Токио. **8.** Роспись дверей в храме Хоодо монастыря Бёдоин около Удзи близ Хэйана (Киото). Дерево, роспись по лаку. 1053. (№№ **3, 5, 6—8** — фрагмент. №№ **4, 7** — шёлк, тушь, минеральные краски. №№ **5, 6** — шёлк, минеральные краски.)

ЯПОНИЯ. Живопись 12 в.—начала 17 в. **1.** «Болезни и уродства». Фрагмент свитка. Шёлк. 12 в. Собрание Арихико Сэкидо. Префектура Айти. **2.** «Водопад Нати». Конец 13 — начало 14 вв. Художественный музей Нэдзу. Токио. **3.** Фудзивара Таканобу (?). Портрет Фудзивара Мицуёси (?). Монастырь Дзингодзи. Киото. **4.** Сюбун. «Пейзаж». Собрание Фудзивара. Токио. **5.** Сэссю. «Зимний пейзаж». 1480-е гг. Токийский национальный музей. **6.** Кано Мотонобу. «Цветы и птицы». Бумага, тушь, водяные краски. Монастырь Рэйунин (Мёсиндзи). Киото. **7.** Тоса Мицуёси. «Праздничная процессия». Лист из альбома «Праздники года». Бумага, водяные краски. Начало 17 в. Собрание Ямагути. Префектура Канагава. **8.** Кано Эйтоку. «Львы». Ширма. Бумага, позолота, водяные краски. Императорское собрание. Токио. (№№ **2, 3** — шёлк, тушь, минеральные краски. №№ **4, 5** — бумага, тушь.)



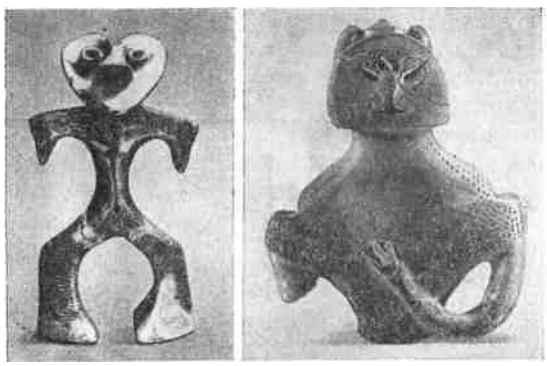
ЯПОНИЯ. Живопись 1-й половины 17 в. — 18 в. **1.** Икэно Тайга. «Рыбная ловля весной». Бумага, тушь, водяные краски. Музей искусства. Кливленд, Огайо (США). **2.** Ёса Бусон. «Вороны». Лист из альбома. **3.** Мацуо Басё. «Пейзаж». **4.** Маруяма Окио. «Река». Бумага, водяные краски. **5.** Огата Корин. «Цветение красной и белой сливы». Около 1710. Художественный музей. Атами. **6.** Тавараяа Сотацу. «Боги ветра и грома». 1630. Монастырь Кэнниндзи. Киото. **7.** Миягава Тёсюн. «Красавица». Галерея искусства Фрир. Вашингтон. **8.** Кано Танъю. «Тигр и бамбук». Фрагмент росписи фусума в монастыре Нандзэндзи в Киото. Бумага, водяные краски. **9.** Нисикава Сукэнобу. «Красавица за туалетом». (№№ **4—6** — фрагмент парной ширмы. №№ **2, 3** — бумага, тушь. №№ **5, 6** — бумага, позолота, водяные краски. №№ **7, 9** — шёлк, водяные краски. №№ **3, 9** — Токийский национальный музей.)

многообразие типов и усложнение форм сосудов, употреблявшихся уже не только для хранения пищи, но и для торжественных ритуалов. Получили распространение горшки со сферическим туловом и широкой шейкой, котелки с ушками и ручками, горшковидные сосуды с носиком, кубки в виде миски на подставке, пластически более эффектные конусовидные сосуды, блюда, чаши. Вместе с развитием представлений о стихиях (земле, воде, огне), властвующих над человеком, и поклонением им распространённый простейший верёвочный узор (рельефный или оттиснутый), нередко сочетавшийся с резными линиями, сменяется процарапанным и сложным налепным декором (имевшим магическое значение), включающим геометрические, растительные и зооморфные мотивы. Особой пышности и обилия налепной декор достиг на конусообразных сосудах среднего дзёмона. Основной его мотив располагался преимущественно у венчика сосуда, который обрёл в связи с этим главенствующее декоративное и смысловое значение, ассоциируясь с горными пиками или сферами небес. Некоторые сосуды, значительно увеличившиеся в объёме и по высоте (до 1 *м*), превратились в почти недвижимые предметы культа, предназначенные больше для созерцания, чем для утилитарных целей. На стадиях позднего и позднейшего дзёмона сосуды, значительно уменьшившиеся в размерах, в целом становятся более простыми и утилитарными по форме. В керамике отмечается улучшение техники обжига и более тщательная обработка поверхности (используется лощение, окраска). Мотивы орнамента обретают плавность и уравновешенность форм. С началом земледелия и олицетворением сил, сохранявших посевы и домашний очаг, связано появление в 3 — 1-м тысячелетиях до н. э. на местах поселений небольших по размерам (от 4 до 25 *см*) керамических фигурок идолов-«догу». Эти изображения, весьма условно трактующие человеческое тело и полные напряжённой экспрессии, служили оберегами. Подобно сосудам, они сплошь покрывались магическим орнаментом — треугольниками, зигзагами, полукружиями и дисками, связанными с заклинанием стихий. Догу по пластической трактовке были близки и небольшие антропоморфные керамические маски-«домэн».



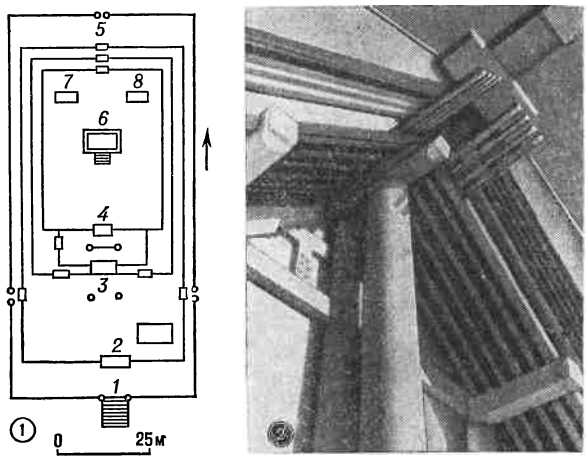
Керамические сосуды типа «дзёмон». 1. Из префектуры Аомори. Собрание Такамацу. Акита. 2. Из префектуры Тиба. 3. Из префектуры Тояма. Собрание Токийского университета. 4. Из префектуры Нагано. (№№ 1, 2 — 2-е — 1-е тысячелетия до н. э.; №№ 3, 4 — 3-е тысячелетия до н. э.; №№ 2, 4 — Токийский национальный музей.)

Догу. Слева — «Идол» из префектуры Гумма. Собрание Ямадзаки. Префектура Гумма. Справа — «Идол» из префектуры Яманаси. Токийский национальный музей. (Оба — керамика, период Дзёмон.)

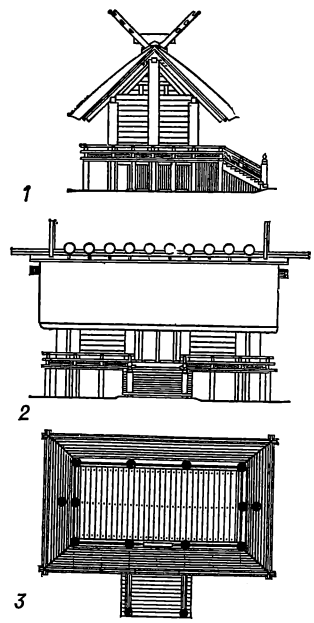


Культура периода конца неолита — начала раннего железного века (5 в. до н. э.—4 в. н. э.), ознаменованного разложением первобытнообщинного строя, получила название Яёи (по улице в Токио, где впервые была обнаружена керамика т. н. типа «яёи»). Занесённая на японские острова переселенцами с Азиатского материка и впитавшая элементы местной культуры Дзёмон, она отмечена более высоким уровнем развития. Наряду с охотой и рыболовством получило развитие рисосеяние, а с усилением контактов с Китаем и Кореей были освоены животноводство и ткачество, выплавка меди, бронзы, а затем и железа. Расширился и круг представлений об окружающем мире. Древнее почитание сил природы постепенно оформилось в

религиозно-мифологическую систему, получившую впоследствии название «синто» — «путь богов» (в отличие от «буцудо» — «путь Будды»). В основе этой религии лежало обожествление всего окружающего человека мира, населённого многочисленными невидимыми духами и божествами. Среди них особо выделяются божества — покровители земледелия: бог грозы и ураганов Сусаноо, богиня луны Цукиёми, богиня злаков Тоёукэ, богиня солнца Аматэрасу. С конца 2 в. до н. э. начали возникать племенные союзы, крупнейшие из которых располагались в центральной (Ямато) и юго-западной (Идзумо) частях о-ва Хонсю, а также на севере о-ва Кюсю. Одновременно складывается и тип растянутого по обширной территории поселения с иерархическим порядком расположения построек. Хижина была уже не единственным типом сооружения. Применение металла позволило возводить и более прочные деревянные постройки — такие, как зернохранилища, усадьбы племенных вождей. Архитектурный тип зернохранилища-«кура» (названный впоследствии «адзэкура-дзукури») представлял собой прямоугольную в плане, сложенную из мощных, перекрещивающихся по углам брёвен постройку, лишённую окон и поднятую на столбах. Монументальная, противостоящая сырости и подземным толчкам, она выделялась среди других сооружений, получив значение священного центра поселения. Располагавшаяся перед зернохранилищем прямоугольная площадь выполняла роль своеобразного алтаря, на котором люди во время торжеств по случаю завершения полевых работ символически вкушали плоды урожая вместе с невидимыми богами. Усадьбы племенных вождей (о характере которых дают представление изображения на ритуальной бронзовой утвари — зеркалах и колоколах) состояли из ряда деревянных построек (собственно жилища вождя, сокровищниц, хозяйственных помещений). Близкие по типу зернохранилищам, небольшие по размерам и строгие по очертаниям, они выглядели торжественными и значительными благодаря приподнятости на столбах, массивности соломенной крыши и большой ширине обходной веранды. В первых веках новой эры складывается тип японского культового сооружения — синтоистского святилища, в котором специфические особенности деревянного дома на столбах получили творческое осмысление, приведшее к созданию целостной художественной концепции. Наиболее ярким её выражением являются храмовые комплексы в *Исе* и в *Идзумо*, восходящие к началу новой эры. Они синтезировали в себе наиболее рациональные черты японского зодчества, отвечавшие условиям влажного климата и частых землетрясений. Расположенный в живописной гористой местности Тихоокеанского побережья храмовый комплекс в Исе (3—5 вв., с конца 7 в. перестраивался каждые 20 лет по старому плану) включает два идентичных комплекса святилищ, отделённых друг от друга расстоянием ок. 6 *км*: Найку («Внутреннее святилище», 3 в.), посвящённое богине солнца Аматэрасу, и Гэку («Внешнее святилище», сер. 5 в.), посвящённое богине злаков Тоёукэ. План каждого из комплексов, приближённо воссоздающий планировку поселений, сочетает характер живой стихийности застройки с принципом строгой симметрии. Свободно растягиваясь по большой территории, многочисленные постройки (повторяющие друг друга в разных вариантах) постепенно поднимаются к возвышению, на котором в центре прямоугольной площади находится здание собственно святилища с симметрично расположенными от него (с З. и В.) двумя сокровищницами.

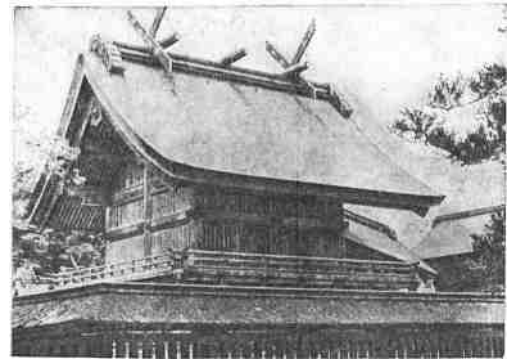


Святилище Найку синтоистского храмового комплекса в Исе. 3 в., с конца 7 в. перестраивалось каждые 20 лет по старому плану. **1.** План центральной части: 1 — южные парадные ворота-«тории»; 2 — южные ворота второй ограды; 3 — южные ворота третьей ограды; 4 — главные внутренние ворота; 5 — северные парадные ворота-«тории»; 6 — собственно святилище Содэн; 7 — западная сокровищница; 8 — восточная сокровищница. **2.** Столб-мачта («мунамоти-басира») собственно святилища Содэн.



Архитектурный тип собственно святилища синтоистского храмового комплекса в Исе: 1 — вид с торцовой стороны; 2 — вид с продольной стороны; 3 — план.

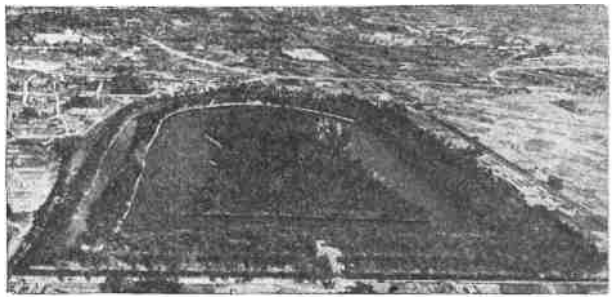
Обнесённый четырьмя оградами (имеющими не только оборонительный, но и магический смысл — защиты святыни от злобных сил) архитектурный ансамбль площади выступает здесь как идейно-эстетический центр храмового комплекса. Обширное пространство площади, выделенное среди природного окружения чёткими прямолинейно-строгими очертаниями, утверждается как особо важная категория, символизирующая чистоту и порядок мироустройства. В здании собственно святилища, наиболее значительном по своим размерам, сконцентрированы качества, характерные для каждой из построек комплекса, придан священный смысл всем его архитектурным деталям. Глухой прямоугольный объём из неокрашенного дерева поднят на столбах и окружён невысокой обходной верандой. Двускатная крыша из прессованной коры кипариса («хиноки») образует над ней массивный навес. Единственным световым проёмом служит размещённый с южной стороны вход с примыкающей к нему лестницей. Внутреннее пространство, ничем не заполненное, хранило лишь символы божества: когтеобразное украшение («магатама»), меч и бронзовое зеркало. Сооружение отличают красота и ясность линий, придающие ему гармоническую завершённость. Характерным становится возведённое в важный эстетический принцип выявление красоты обнажённых конструктивных элементов (коротких брусьев-«кацуоги», положенных поперёк конька крыши, мачт-«мунамоти-басира», поддерживающих по обоим торцам кровлю, стрех-«тиги» и т. д.). Главное здание «Великого святилища» в Идзумо (550), приподнятое над землёй высокими столбами и обнесённое обширной верандой, воспроизводило с некоторыми вариациями тот же тип деревянной постройки. С установлением сельскохозяйственных обрядов и празднеств, умножением жизненных потребностей значительно расширился круг ритуальных и бытовых предметов. Керамика типа яёи (вазы, кувшины, кубки, блюда) с появлением металла утратила своё главенствующее значение в культовых обрядах и использовалась преимущественно для повседневных нужд. Изготовленная на гончарном круге и обожжённая при высокой температуре, она отличалась прочностью, округлостью и функциональной ясностью форм. Строгий, геометрически чёткий узор состоял из прямых полос, нанесённых красной краской по оплечию сосуда, треугольников, зубчатых и волнистых линий, вычерченных лопаточкой при вращении гончарного круга. Основными предметами культа стали бронзовые мечи и зеркала, служившие объектами поклонения и являвшиеся знаками воинской доблести и достоинства племенных вождей, а также колокола-«дотаку», игравшие важную магическую роль в сельскохозяйственных обрядах. Первоначально небольшие (выс. до 10 *см*), они постепенно превратились в тяжеловесные, внушительных размеров (выс. ок. 1,5 *м*) предметы, увенчанные массивной дугообразной петлёй со сложными выступами на литьевом стыке. Стенки колоколов расчленялись горизонтальными и вертикальными полосами на квадраты, заполненные рельефами, схематично изображающими зернохранилища, животных (символизирующих изобилие или осень), болотных птиц, черепах, ящериц, а также сцены охоты и рыбной ловли (дотаку из префектуры Кагава, 2—3 вв., собрание Охаси, Токио). Характерным декором для дотаку были и чисто геометрические мотивы, символизировавшие бегущие волны («рюсуймон»), солнечные диски. Бронзовые зеркала, клавшиеся в погребение, также выполняли важную ритуальную функцию (являясь символами богини Аматэрасу, они как бы связывали мир земной с миром небес). Характерными мотивами их декора были композиции, воспроизводящие представления о структуре Вселенной. Пластическую трактовку декора всех бронзовых изделий отличала чеканная ясность тонких графических линий рельефа, как бы соотносившаяся с размеренной чёткостью всех жизненных ритмов, определяемых сменой сезонов, циклами полевых работ и сельскохозяйственных празднеств.



Главное здание синтоистского «Великого святилища» в Идзумо. 550, реконструировано в 1667, 1744.

На протяжении 4—6 вв., в т. н. период Кофун, с образованием первого сильного государства Ямато в центре о-ва Хонсю, совершается дальнейшая эволюция художе-

Керамические сосуды типа «яёи». Слева — 2—1 вв. до н. э. Справа — 1—4 вв. (Оба — в Токийском национальном музее.)

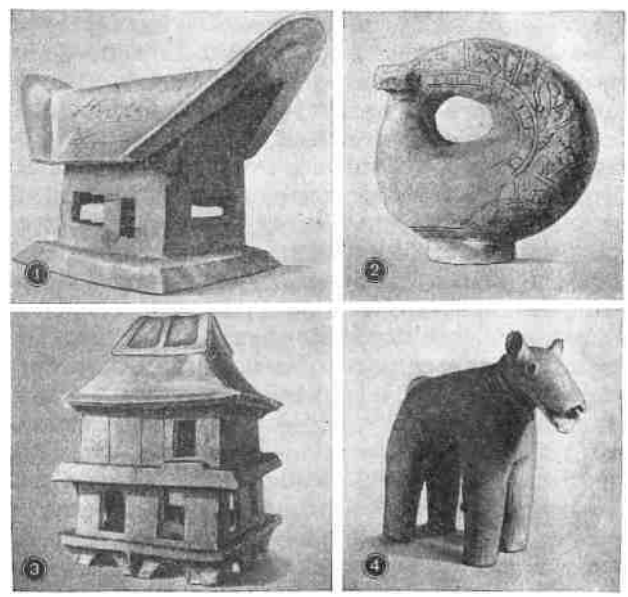


Курган Нинтоку тэнно в Сакаи (префектура Осака). 5 в.

ственной культуры. С утверждением полновластия правителя государства «тэнно» — верховного жреца синто начинается сооружение грандиозных царских курганов-«кофун» (отсюда название периода). В этих сооружениях, использовавших технический опыт китайского и корейского строительства, получила выражение зародившаяся на более раннем этапе японского зодчества идея единения рациональных архитектурных форм, созданных человеком, со стихийно возникшими формами самой природы. Курганы представляли собой обнесённые рвом с водой искусственные острова, достигавшие огромных размеров [курган Нинтоку тэнно в Сакаи (Осака)*, 5 в., длина 480 *м*, выс. 35 *м*]. Их внешнее очертание и внутренняя организация отражали представления о Вселенной, сложившиеся в первых веках новой эры. Наиболее древние курганы, расположенные на о-ве Кюсю и в Центральной Я., имели в плане правильный круг, ассоциирующийся с солнцем и небесной сферой. Более поздние величественные погребения правителей Ямато напоминали по конфигурации замочную скважину, соединяя в себе форму круга и квадрата, означающие взаимодействие солнца, неба и земли. Идее связи с вечностью, силами природы соответствовало и внутреннее оформление погребения. Останки правителя помещались в камере, внутри холма. На первом этапе тесная и рассчитанная лишь на вмещение саркофага, она в 5—6 вв. под влиянием корейского строительного искусства превратилась

Ханива. 1. «Женщина, держащая чашку». Около 6 в. Частное собрание. 2. «Голова юноши» из Яме (префектура Фукуока). Около 6 в. Собрание высшей школы Яме. 3. «Воин» из погребения в префектуре Гумма. 5—6 вв. Частное собрание. 4. «Жрица» из погребения в префектуре Гумма. Около 6 в. 5. «Щит» из погребения в префектуре Нара. 5—6 вв. (Все — керамика; №№ 4, 5 — в Токийском национальном музее.)

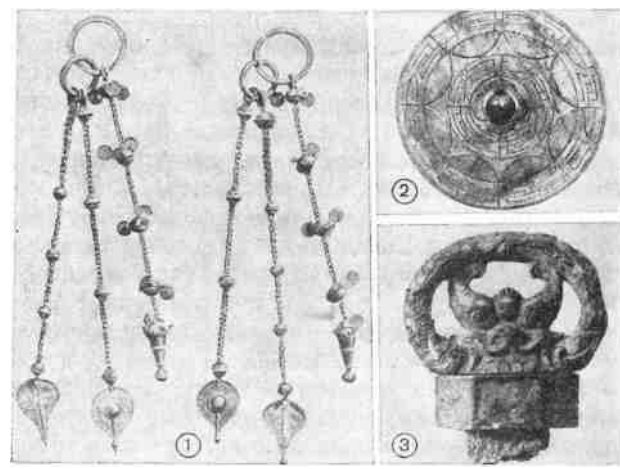
Ханива. 1. «Дом» из погребения в Уэно (префектура Миэ). 4—5 вв. Собрание Киотского университета. 2. «Томо» — атрибут лучника из Иседзаки (префектура Гумма). Около 6 в. 3. «Дом». 5—6 вв. 4. «Собака» из погребения в префектуре Гумма. 6—7 вв. (Все — керамика; №№ 2, 4 — в Токийском национальном музее.)



* При названиях населённых пунктов в скобках указываются названия префектур Японии.

в сравнительно обширный зал с вестибюлем и коридором [курган Идэра (Кумамото)]. Курганы включали в себя обширный комплекс художественных произведений, дающих представление о развитии отдельных видов изобразительного искусства. Испытав влияние китайских и корейских образцов, они вместе с тем отмечены самобытностью художественных черт, самого способа расположения в захоронении. Особое место в этом ряду принадлежит погребальной пластике в виде полых внутри керамических фигурок (выс. от 30 *см* до 1,5 *м*) воинов, жрецов, придворных дам, слуг, крестьян, животных — т. н. «ханива» («глиняный круг»; название дано по технике изготовления, в основе которой лежал метод «вадзуми» — наложения друг на друга глиняных колец). Ханива, размещавшиеся на поверхности холма (в отличие от китайской погребальной пластики, располагавшейся внутри захоронения), выполняли функцию магической охраны. Правила расположения фигур были строго зафиксированы и соответствовали общей космогонической ориентации погребения. Фигуры петуха («солнечной птицы») и боевого коня обращались к востоку, воинов — в направлении четырёх стран света. Ханива развились из полых керамических столбиков-цилиндров, составлявших символическую ограду вокруг кургана (что в значительной мере обусловило столбообразный характер основы и базы ханива), достигнув в 4—6 вв. многообразия изобразительных мотивов (до нескольких тысяч) и мастерства их пластического воплощения. В этих скульптурах, сочетающих обобщённость в трактовке объёма с чёткостью и ясностью линий, использование приёмов гончарного искусства (вырезание в сырой глине отверстий для обозначения глаз и рта, лепка тонких полос для обозначения губ и бровей) способствовало живости и точности в изображении неповторимых черт персонажей, придавая их образному звучанию оттенок интимности и теплоты. Примерами ранних из известных образцов живописи являются росписи, расположенные на северной (противоположной входу) стене. Нанесённые чёрными, зелёными и красными красками, они отмечены экспрессией условно переданных изображений коней и людей. Разнообразными произведениями представлено декоративно-прикладное искусство. Среди них особый интерес вызывают саркофаги (первоначально каменные, а затем керамические), подчас воссоздающие форму дома или святилища на столбах, увенчанного двускатной крышей. Их стенки нередко покрывал магический орнамент, воспроизводивший космогонические символы. Бронзовые зеркала (возлагавшиеся на грудь усопшему) по сравнению с ранними образцами увеличились в размерах и стали отличаться большей пластичностью рельефных изображений, достигших заметного разнообразия [охотничьи пляски, архитектурные мотивы (зеркало из кургана Такарадзука, префектура Нара, 4—5 вв., Императорское собрание, Токио)]. Наряду с изделиями из бронзы в курганах встречаются предметы, выполненные из золота, серебра или золочёной бронзы: шлемы вождей, ритуальные ажурные короны, состоящие из сотен дисков и пластин, мечи с витыми рукоятями, украшенными стилизованными зооморфными мотивами, подвески, браслеты, колокольчики. Нередко восходящие по типу к корейским образцам, они, однако, отличаются характерным для японских мастеров умением тонко выявлять художественную специфику материала. Среди многочисленных образцов керамики выделяется особый тип ритуальных сосудов — «суэ» (или «иваибэ»), близкий к народным образцам. Изготовленная на усовершенствованном гончарном круге и обожжённая при высокой температуре, керамика суэ обладала большой прочностью и одновременно лёгкостью и тонкостью, её

Саркофаг погребения в префектуре Фукуока. Камень. 5 в.



Изделия из металла. 1. Подвески из погребения в префектуре Кумамото. Золото. 5—6 вв. Токийский национальный музей. 2. Зеркало (обратная сторона) из погребения в префектуре Нара. Бронза. 4—5 вв. Императорское собрание. Токио. 3. Навершие рукояти меча. Позолоченная бронза. 5—6 вв. Частное собрание.

Ваза типа «суэ» из префектуры Окаяма. Керамика. Около 6 в. Токийский национальный музей.

правильные формы отличались чёткостью силуэтов, перекликаясь тем самым с сосудами типа яёи. Специфическими чертами сосудов суэ были вытянутость пропорций, высокий перфорированный пьедестал и голубовато-серая окраска, иногда с блестящими зольными пятнами (возникавшими в результате обжига), напоминающими глазурь. К керамике типа яёи стилистически была близка и распространённая также керамика типа «хадзи», употреблявшаяся преимущественно для бытовых нужд, но встречающаяся и в погребениях. Своеобразной особенностью блюд, чаш на ножках, кувшинов и ваз типа хадзи (как правило, лишённых декора) являлся красноватый оттенок.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО 2-й половины 6 в. — 8 в. (ПЕРИОДЫ АСУКА И НАРА)

Феодальные отношения, зародившиеся в конце 6 в., складывались в Я. в 7—8 вв. Первыми этапами раннефеодальной культуры в историографии условно принято считать периоды Асука (552—645; от реки Асука, в районе которой располагалась императорская резиденция) и Нара (645—794; от Нара — позднейшего наименования первой постоянной столицы). Утверждение феодализма, сопровождавшееся на протяжении 6—7 вв. борьбой за создание сильной централизованной власти, завершилось формированием единого государства. Немаловажную роль в политических и культурных преобразованиях, совершавшихся в эти периоды, сыграло усиление контактов с сопредельными странами — Китаем и Кореей, а также распространение буддизма (с 552) в форме, характерной для этих стран. Введение буддизма в Я. было важным политическим актом. Иерархически организованная буддийская церковь являлась как бы образцом централизованного государственного устройства. Единство культа помогало преодолению былой родо-племенной разобщённости. Буддизм способствовал быстрому восприятию раннефеодальным японским государством многих достижений мировой цивилизации. На японские острова с континента распространился мощный поток культурных влияний. Вместе с тем интенсивное усвоение художественной системы, созданной другими народами Азии, шло параллельно с выработкой собственных эстетических идеалов и норм. На японской почве в 8 в. возникли первые литературные произведения — историография «Нихонги» («Анналы Японии»), свод легенд «Кодзики» («Записки о делах древности»), первая поэтическая антология Я. «Манъёсю» («Собрание мириад листьев»). Была не только освоена китайская письменность, но зародились и формы собственно японской письменности — манъёгана. На смену старым пришли новые виды архитектуры и изобразительного искусства, в которых наметились стилистические признаки, характерные для феодальной японской художественной культуры.

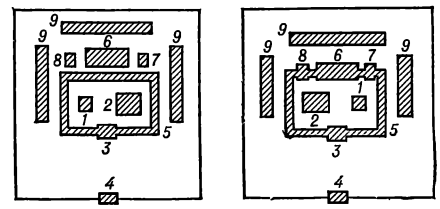
Архитектура. С сер. 6 в. архитектура Я. развивалась в общем русле зодчества дальневосточного региона, обогатившись архитектурным опытом соседних стран — *Китая* и *Кореи* (см.). Появились новые для Я. типы культовых (храмы, пагоды) и парадных светских (дворцы) сооружений, был заимствован ряд неведомых ранее конструктивных новшеств (подкровельные кронштейны, облицованные камнем земляные платформы, галереи), позволивший возводить более обширные, чем прежде, многоколонные, а порой и многоярусные сооружения. Декоративное оформление зданий, увенчанных черепичными крышами, опирающимися на окрашенные красным лаком столбы, также стало более сложным и нарядным. В то же время местные принципы зодчества оказали воздействие на иноземные архитектурные традиции. В результате их сложного взаимодействия сформировались и приобрели большую жизнестойкость образные приёмы и конструктивные принципы, характерные для японского зодчества периода феодализма. В богатой лесами Я. основным строительным материалом продолжало оставаться дерево. Камень, широко использовавшийся в Китае и Корее при строительстве пагод, крепостных сооружений, получил минимальное применение. Особенности дерева как строительного материала, а также специфические климатические и природные условия (значительная влажность, высокая сейсмичность), вызывающие необходимость частых перестроек, обусловили своеобразие строительной техники и эстетических принципов. Конструктивной основой любого здания оставался известный с древних времён деревянный каркас, основанный на сочленении столбов и балок. Система перекрытий внутри здания была также крайне простой и строилась из горизонтальных и вертикальных элементов (арка, свод и купол не получили применения). При подобных строительных приёмах возможности расширения и роста зданий вверх были весьма ограниченны. В строительстве культовых сооружений увеличение пло-

щади достигалось не за счёт наращения этажности, а путём увеличения числа отдельных построек, их объединения в единый растянутый по территории ансамбль. При типологической близости храмовых построек внимание зодчих сосредоточивалось преимущественно на своеобразии ансамблевых решений, основанных на выявлении красоты в ритмических сочетаниях архитектурных форм, в самой функциональности конструктивных деталей, служащих одновременно и элементами декора, и амортизаторами при подземных толчках.

Ко времени проникновения в Я. буддизма японские мастера всесторонне освоили технические и декоративные возможности дерева. К середине 6 в. здесь существовали разнообразные типы деревянных сооружений. Помимо землянки с покатой крышей — типичного с древнейших времён жилища бедноты — были постройки, слегка приподнятые столбами над землёй, с покатой или остроконечной крышей, предназначенные для знати, а также опирающиеся на высокие столбы амбары и синтоистские святилища.

Вместе с распространением буддизма началось интенсивное возведение культовых ансамблей нового типа — буддийских монастырей, восходящих к китайским и корейским образцам. Подобно синтоистским святилищам, они представляли собой группу храмовых сооружений, выстроенных по единой оси, в строгом порядке, на прямоугольной в плане площади, обнесённой невысокими стенами. Однако от синтоистских святилищ буддийские монастыри отличала прежде всего акцентированная парадность, связанная с характером их общественных функций. Предназначенные для торжественных церемоний, они располагались на стыке торговых путей, в наиболее населённых районах, и были (в отличие от затаённых в лесных чащах синтоистских святилищ) открыты для обозрения. Особую значимость приобрели ведущая к храму прямая дорога, площадь перед главным храмом. Воспроизводящие структуру регулярных китайских городов буддийские ансамбли 6—7 вв. (времени, когда в Я. ещё не было стабильных городов) являлись прообразами первых городских поселений. Отчётливой ясностью своей симметричной планировки, иерархическим порядком размещения зданий они утверждали новые для Я. градостроительные принципы, соответствовали новым представлениям о мироустройстве.

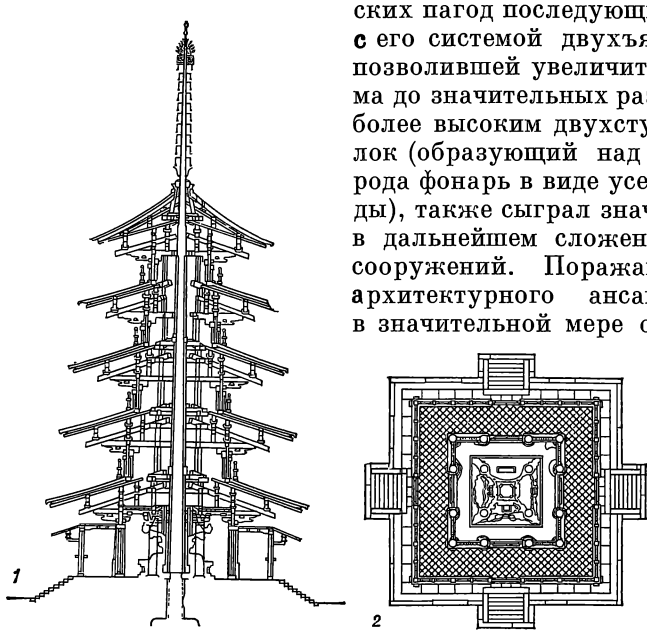
Конец 6 в.—7 в.— время интенсивного храмового строительства по всей стране. Небольшие по занимаемой площади, но возвышающиеся на фоне окружающих жилых построек ранние храмовые ансамбли Я., такие, как Хокодзи (или Асукадэра; 588—596; не сохранился) в Асуке, Ситэннодзи в Наниве (современная *Осака*; основан в 593), Хорюдзи (основан в конце 6 или начале 7 вв., сожжён в 670, восстановлен в конце 7 или начале 8 вв.) и Хоккидзи (ок. 685) близ современной *Нары*, были выстроены по единому архитектурному замыслу. Они включали как обязательные компоненты — многоярусную пагоду (реликварий); главный храм — кондо («золотой зал»), где находились основные священные изображения; зал для проповедей, хранилище буддийских сутр (трактатов), а также ряд подсобных храмовых помещений, жилища монахов. Обращённые фасадами к югу храмовые сооружения располагались на прямоугольной в плане площади, окружённой двумя рядами стен (глинобитных и деревянных), дополненных с внутренней стороны крытыми галереями («кайро») и имевших двое массивных двухъярусных ворот (южные — отстояли от территории монастыря, средние — помещались в его стене), состоящих из нескольких пролётов и перекрытых крышей. Главные святыни — пагода и кондо — размещались в самом центре площади, тем самым как бы выделяясь среди других построек. Жилища монахов находились между первой и второй стенами. При строгой системе расположения построек характер планировки ансамблей не был однообразным. Пагода и кондо могли располагаться по центральной оси С.— Ю. (в монастырях Ситэннодзи и Хокодзи) в соответствии с принципом, распространённым в Китае и Корее, а также по сторонам от неё (в монастырях Хоккидзи и Хорюдзи), что отвечало местной традиции. Здания возводились на основе стоечно-балочной каркасной конструкции на облицованной камнем невысокой двухступенчатой платформе. Они имели окрашенные красным лаком колонны, опирающиеся на каменные базы, и сложную систему резных подкровельных кронштейнов, поддерживающих черепичную, изогнутую по краям одноярусную или двухъярусную (в главных постройках) крышу, сочетающую двускатное и четырёхскатное покрытие — «иримойя-дзукури». Глинобитные стены не служили опорой: им отводилась



Схематические планы монастырей: слева — Хорюдзи близ Нары, основан в конце 6 или начале 7 вв., сожжён в 670, восстановлен в конце 7 или в начале 8 вв.; справа — Хоккидзи близ Нары, около 685 (1 — пагода, 2 — кондо, 3 — средние ворота, 4 — южные ворота, 5 — галерея, 6 — зал для проповедей, 7 — колокольная башня, 8 — хранилище сутр, 9 — жилища монахов).

лишь роль перегородок. Колонны в интерьере храма размещались таким образом, чтобы выделить алтарную часть, располагавшуюся в центральной части помещения. Пагоды были квадратными в плане, трёхъ-, пяти- или семиярусными. Гигантский столб (мачта), составляющий конструктивную основу пагоды — главную ось, способствовал её особой сейсмоустойчивости.

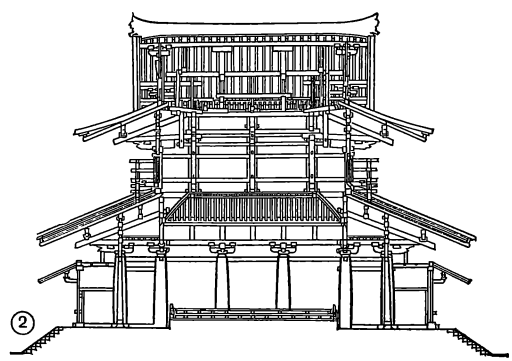
Наиболее ярко характер буддийского монастырского зодчества этого периода выражен в храме Хорюдзи, которому принадлежит заметное место в формировании средневекового храмового ансамбля. Его планировочная система получила, в частности, развитие в структуре монастыря Хоккидзи. Пагода Годзюното (607, восстановлена в 693), отличающаяся спокойными ритмами слегка уменьшающихся кверху крыш (лишающими её силуэт активной устремлённости вверх), стала прототипом многих японских пагод последующих веков. Кондо с его системой двухъярусной крыши, позволившей увеличить интерьер храма до значительных размеров и сделать более высоким двухступенчатый потолок (образующий над алтарём своего рода фонарь в виде усечённой пирамиды), также сыграл значительную роль в дальнейшем сложении этого типа сооружений. Поражающее единство архитектурного ансамбля Хорюдзи в значительной мере основывалось на том, что каждое из входящих в него сооружений (сохраняющих интимность и простоту, свойственные древним образцам японского зодчества) как бы воспроизводило в малых формах весь ансамбль. Масштабная соразмерность зданий создавала ощущение общей гармонии, а геометрическая ясность прямоугольных форм построек соответствовала прямизне линий просторных площадей.



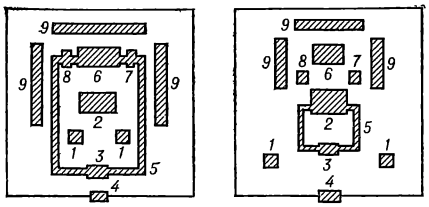
Пагода Годзюното монастыря Хорюдзи близ Нары. 607, горела, восстановлена в 693. 1. Разрез, чертёж. 2. План.

Монастырь Хорюдзи близ Нары. Основан в конце 6 или начале 7 вв., сожжён в 670, восстановлен в конце 7 или в начале 8 вв. Общий вид: на первом плане — ворота Тюмон; на втором плане, справа — главный храм Кондо, слева — пагода Годзюното (607, восстановлена в 693).

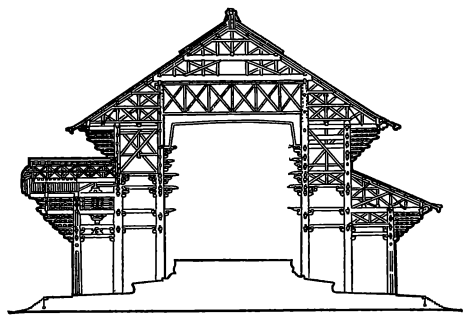
Новый этап в развитии принципов японской архитектуры начинается с 8 в., когда вслед за утверждением единого централизованного государства развернулось строительство первой стабильной столицы Хэйдзё (современная Нара). В это время складываются основные принципы градостроительства. Начавший строиться в 710 по образцу китайских столичных городов, Хэйдзё представлял собой в плане прямоугольник (с С. на Ю.— около 8,5 *км*; с З. на В.— около 10 *км*), ориентированный по странам света. Главная магистраль разделяла город на западную и восточную части, каждая из которых, в свою очередь, перерезалась вдоль девятью и поперёк восемью улицами, между которыми



Главный храм Кондо монастыря Хорюдзи близ Нары. Основан в конце 6 или начале 7 вв., сожжён в 670, восстановлен в конце 7 или начале 8 вв. 1. Общий вид. 2. Разрез, чертёж.



Схематические планы монастырей: слева — Якусидзи, основан в 680 в Асуке, в 718 перенесён в Нару; справа — Тодайдзи в Наре, 743—752 (1 — пагода, 2 — кондо, 3 — средние ворота, 4 — южные ворота, 5 — галерея, 6 — зал для проповедей, 7 — колокольная башня, 8 — хранилище сутр, 9 — жилища монахов).

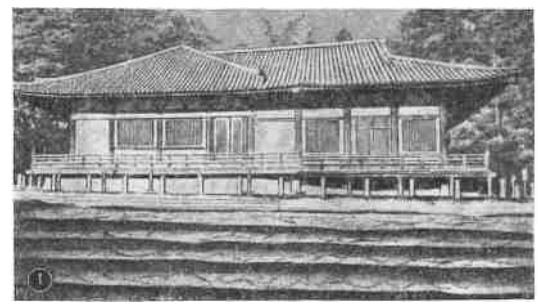


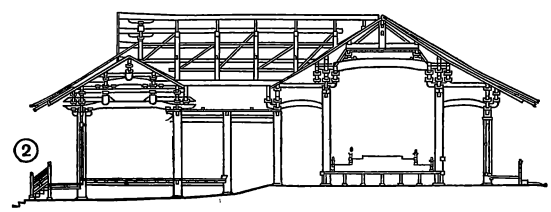
Главный храм Кондо (Дайбуцудэн) монастыря Тодайдзи в Наре. Основан около 752. Разрез.

размещались кварталы-«тё». В северной части располагался комплекс императорского дворца. Особо важное место отводилось многочисленным буддийским монастырям (Кофукудзи, осн. в 657 в Ямасино, в 699 перенесён в Асуку, в 710 перенесён в Нару; Якусидзи, осн. в 680 в Асуке, в 718 перенесён в Нару; Тодайдзи, 743—752; Тосёдайдзи, осн. в 759), экономическая и политическая мощь которых к этому времени достигла апогея. Возникновение города как единого организованного ансамбля — своеобразного храмового центра — оказало существенное воздействие на входящие в него элементы. Возросли размеры отдельных храмовых сооружений, увеличилось их количество, выросли масштабы площадей (площадь ансамбля Якусидзи почти вдвое превосходила площадь ансамбля Хорюдзи), путей процессий, предназначенных для грандиозных общегосударственных церемониалов. Большее внимание стало уделяться принципу симметрии в расположении зданий, ставшему символом государственного порядка, и обособлению главного храмового здания и площади перед ним (в монастырях Тодайдзи и Тосёдайдзи две идентичные пагоды выносятся за пределы главной храмовой площади). Архитектурные принципы нарского времени нашли своё полное воплощение в храмовом комплексе Тодайдзи. Для японского зодчества, отличавшегося скромностью размеров построек, этот монастырь-гигант (город в городе), включающий окружённые собственными оградами храмовые комплексы, представлял собой выдающееся достижение. При этом вершиной строительного мастерства являлась центральная постройка монастыря — огромный храм Кондо — Дайбуцудэн («Зал Великого Будды»; осн. около 752), предназначенный для шестнадцатиметровой статуи Будды — Русяна-буцу (на санскрите — Вайрочана). Вытянутый по фасаду почти на 90 *м*, он достигал в высоту 50 *м*, а его внутренние балки, опирающиеся на деревянные столбы, перекрывали пространство шириной 56 *м*. Гигантским масштабам ансамбля соответствовали и все другие его части: храм Хоккедо (около 746—748), состоявший из двух примыкающих друг к другу строений; сокровищница Сёсоин (748) — могучее бревенчатое здание на 40 мощных столбах — в духе традиции раннего амбарного зодчества; двухэтажные пятипролётные южные ворота Нандаймон (752) с двухъярусной крышей, опирающейся на огромные столбы; две стометровые семиярусные пагоды, располагающиеся симметрично от главной магистрали, и сменяющие друг друга в строгой последовательности просторные площади и пути процессий.

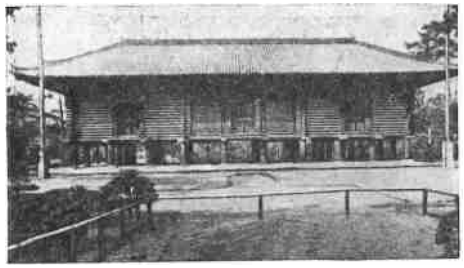
Монастырь Тодайдзи в Наре. 743—752. Центральная часть ансамбля: на дальнем плане — главный храм Кондо (Дайбуцудэн; основан около 752).

Храм Хоккедо монастыря Тодайдзи в Наре. Около 746—748. 1. Общий вид. 2. Разрез, чертёж.

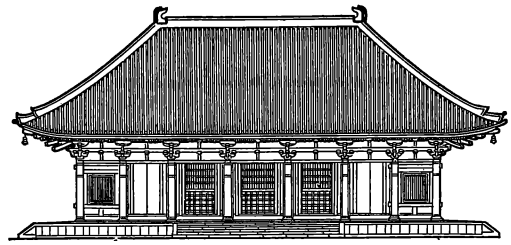




Дворцы периода Нара также представляли собой значительные комплексы. Императорский дворец включал целый ряд парадных сооружений, расположенных в



Сокровищница Сёсоин монастыря Тодайдзи в Наре. 748.



Главный храм Кондо монастыря Тосёдайдзи в Наре. Основан в 759. Слева — общий вид, чертёж. Справа — колоннада.

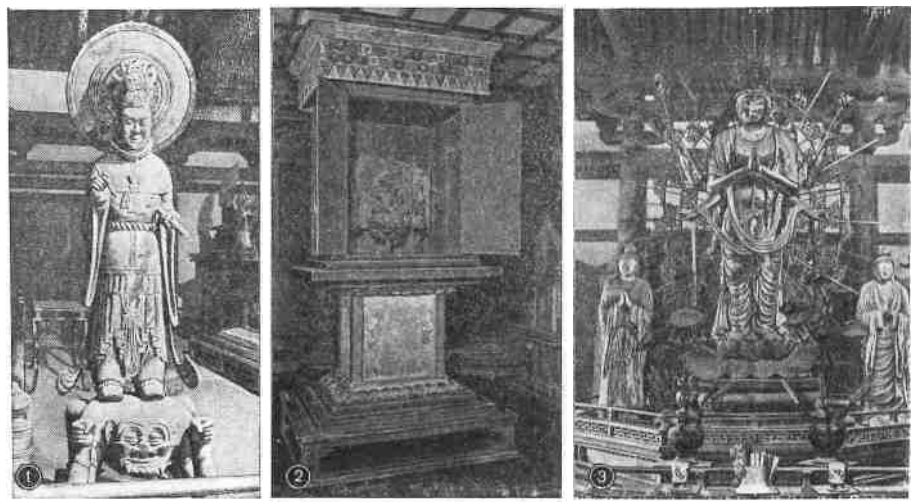
чётком порядке и воспроизводящих тип китайских дворцовых построек, а также жилые сооружения, отделённые от парадных и выстроенные в местной традиции. Хотя дворцовые здания этого времени не сохранились, некоторое представление о них дают Кодо (первоначально дворцовое сооружение) и Кондо монастыря Тосёдайдзи в Наре. В отличие от многоэтажных китайских дворцовых построек, они были одноэтажными низкими строениями с ярковыраженной горизонтальной ориентацией, отмеченные простотой и пропорциональностью форм.

Изобразительное искусство. На протяжении 7 в. традиции искусства скульптуры, сложившегося в предшествующий период, не получили развития. Проникший вместе с буддизмом обычай кремации способствовал прекращению сооружения надмогильных курганов, а с ним и изготовления ханива. Развитие пластики теперь связывалось с буддийской скульптурой, являвшейся непременной принадлежностью храмов. Скульптура периода Асука характеризуется восприятием и осмыслением круга тем и иконографических канонов, выработанных в Китае и Корее на протяжении 4—6 вв. Связанный с ранним течением буддийского вероучения махаяна пантеон этого времени немногочислен. В основном варьируется образ основателя буддийского вероучения Сяка-Нёрай (на санскрите — Шакьямуни), представленного в виде Будды-проповедника, отрешённого от земных страстей аскета, его юных помощников — божеств милосердия бодхисатв (по-японски — босацу), исполненных как в виде отдельных скульптурных фигур, так и в виде триад с главным божеством — Буддой — в центре. Пантеон включал также образы четырёх царей — охранителей стран света — Ситэнно. В отличие от Китая, где буддийские легенды получали художественное воплощение гл. обр. в форме грандиозных рельефных повествовательных циклов скальных монастырей, в Я. основное значение придавалось статуям буддийских божеств, предназначенным для алтарей наземных храмов и маленьких переносных храмиков-алтарей. Статуи главных божеств размещались на высокой алтарной платформе (символ священной горы Сумэру), расположенной в центре или у северной стены храма, группируясь в строго иерархическом порядке. Пропорции и размеры статуй определялись их местоположением в храме, а также высотой постаментов. Но в целом асукская скульптура лишена тяги к грандиозности. В связи с нравственными нормами раннего направления махаяна особое внимание в трактовке образов уделялось выявлению их повышенной духовности. Статичные, строго фронтальные фигуры божеств изображались подчёркнуто бесплотными, выражающими идею отрешённости от всего земного. Воплощению вечных, вневременных качеств святых способствовал и сам материал — золочёные бронза и дерево. Черты сурового аскетизма и силы нравственного подвига нашли яркое воплощение в образах высших божеств, в частности в одном из самых ранних среди дошедших памятников японской бронзовой пластики — триаде Сяка-Нёрай в Кондо монастыря Хорюдзи близ Нары (623, мастерская скульптора Тори Бусси). Это вознесённая на высоком постаменте небольшая (выс. 86,4 *см*) скульптурная группа из трёх фигур, как бы распластанных на фоне огромного нимба, представляет собой торжественно-монументальный, отвлечённый образ. Он создаётся строгостью симметричной пирамидальной композиции, чёткостью орнаментализированных складок тяжёлых одежд, усиливающих ощущение неподвижности фигур, чрезмерной укрупнённостью черт лица и ладоней рук, а также отвлечённой устремлённостью взоров и напряжённой застылостью улыбок. Статуи божеств милосердия, сохраняя иератическую скованность, отличались от статуй высших божеств большим разнообразием типов, поз, способов отделки, в них ярче подчёркивалось человеческое начало. Божество Мироку-босацу (статуи в монастырях Тюгудзи близ Нары и Корюдзи в Киото, обе — полированное позолоченное дерево, 7 в.), изображённое в сидящей, слегка наклонной позе, как бы выражало готовность снизойти

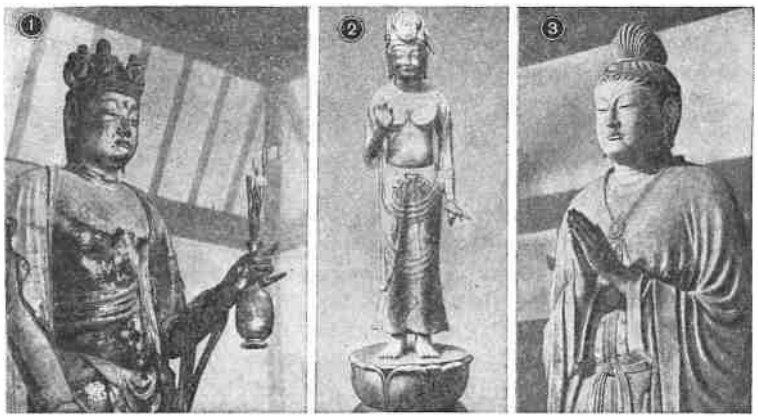
к людям; жест его рук, поднесённых к лицу, был исполнен мягкости, лицо освещалось выражением нежной мечтательности. Неуловимую юную прелесть образу сообщала полированная поверхность скульптуры. Фигура богини Каннон-босацу [статуи Кудара-Каннон и Юмэдоно (или Гюдзэ)-Каннон в монастыре Хорюдзи близ Нары, обе — раскрашенное и позолоченное дерево, 7 в.] зачастую изображалась высокой, удлинённой в пропорциях (что подчёркивалось ниспадающими шарфами). Утончённость форм дополнялась изысканностью отделки — резным нимбом, короной из драгоценных металлов, росписью.

Скульптура периода Нара отмечена рядом новых черт. На основе усвоения привнесённых художественных форм в этот период складывался собственный пластический образ. Вместе с увеличением интерьеров храмов укрупнились масштабы буддийской пластики. Сюжеты её стали более разнообразными. Появились новые иконографические типы божеств, демонов, полубогов. Наряду с круглой скульптурой распространился рельеф («Смерть Будды», глиняный рельеф пьедестала пагоды Годзюното монастыря Хорюдзи близ Нары, 711). Алтарные композиции обрели более сложный характер. Стремление дифференцировать образы, передать отличия между божествами разных рангов привело к значительной разработке пластических средств. Материалом скульптуры наряду с бронзой и деревом стали так называемый сухой лак и глина, позволяющие более свободно передавать складки одежд, выявлять экспрессию лиц, выразительность жестов. Дух подъёма, переживаемого государством, и осознание своего могущества отразились в создании монументальных, полных достоинства и силы героизированных образов. Наиболее распространёнными в бронзовой буддийской пластике оставались два типа — отдельно стоящая скульптурная фигура и группа (триада). Однако в трактовке триад наметились существенные сдвиги. Они проявились в более независимом размещении фигур, в гибкости движений и близости их пропорций к реальным (триада переносного т. н. алтаря Татибана в монастыре Хорюдзи близ Нары, 2-я половина 7 в.; триада Якуси-Нёрай в Кондо монастыря Якусидзи в Наре, конец 7 — начало 8 вв.). Утратили также свою былую аскетическую застылость и уплощённость статуи выс-

Скульптура, 1. Статуя стража Запада — Комокутэна в храме Кайданин монастыря Тодайдзи в Наре. Глина, раскраска. 8 в. 2. Статуя Сяка-Нёрай в монастыре Сайдайдзи в Наре. Дерево, золотой лак. 8 в. 3. Статуя Будды Якуси триады Якуси-Нёрай в главном храме Кондо монастыря Якусидзи в Наре. Бронза. Конец 7 — начало 8 вв.



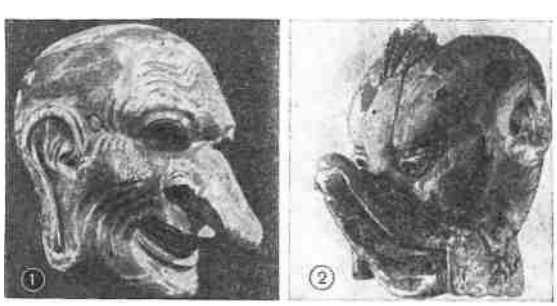
Скульптура. 1. Статуя стража Запада — Комокутэна алтарной композиции в главном храме Кондо монастыря Хорюдзи близ Нары. Дерево, раскраска. 7 в. 2. Т. н. алтарь Татибана в монастыре Хорюдзи близ Нары. 2-я половина 7 в. Бронза, дерево, раскраска. 3. Статуя Фукукэндзяку-Каннон в храме Хоккедо монастыря Тодайдзи в Наре. Сухой лак, золотые пластины. 748.



Скульптура. 1. Статуя одиннадцатиликой Каннон в храме Сёриндзи в Наре. Дерево, лак. 8 в. 2. Статуя Каннон (Юмэтагаэ-Каннон) в монастыре Хорюдзи близ Нары. Бронза. Конец 7 — начало 8 вв. 3. Статуя Гэкко-босацу в главном храме Хоккедо монастыря Тодайдзи в Наре. Глина, раскраска. 8 в.

ших божеств (статуя Сяка-Нёрай в монастыре Сайдайдзи в Наре, дерево, золотой лак, 8 в.). Их движения приобрели большую свободу, формы — пластическую округлённость. Масштабы начали тяготеть к гигантским, что в значительной мере было связано с новыми представлениями о Будде. В отличие от раннего отождествления Будды с монахом-проповедником, теперь он приравнивался к солнцу — центру Вселенной. Чаще всего Будда изображался в виде светозарного Русяна (на санскрите — Вайрочана) и целителя Якуси, в образах которых воплотились идеализированные черты надменного правителя государства. Предельная монументализация свойственна главной святыне Я.— шестнадцатиметровой статуе Русяна-буцу в храме Дайбуцудэн монастыря Тодайдзи в Наре (бронза, 8 в., мастерская скульптора Кунинакано Мурадэй Кимимаро, горела в 1180, реставрирована в 1195 и 17 в.). Монументальный нарский стиль представляет и огромная (выс. 98,3 *см*) голова бронзовой статуи Будды Якуси в храме Токондо монастыря Кофукудзи в Наре (685). Его узкие, резко очерченные глаза, тонкий саблевидный нос и округлый овал лица, равно как и внутренняя волевая собранность, представляли собой собственно японские этнические черты. Героизированный характер приобрёл и скульптурный образ богини милосердия Каннон-босацу, фигура которой обрела широкий мощный торс, а руки — удлинённость пропорций (статуя одиннадцатиликой Каннон в храме Сёриндзи в Наре, дерево, лак, 8 в.). Выражением многосущности божества стала выступать также его многорукость и многоликость (статуя Фукукэндзяку-Каннон в храме Хоккедо монастыря Тодайдзи в Наре, сухой лак, золотые пластины, 748; статуя тысячерукой Каннон в монастыре Тосёдайдзи в Наре, сухой лак, 8 в.). От пластического воплощения образов высших божеств заметно отличалась пластическая трактовка образов полубожеств — защитников буддизма. В статуях царей Ситэнно — охранителей стран света, изображаемых в доспехах воинов и размещённых по четырём краям алтаря, выражается не свойственная статуям высших божеств экспрессия. Их могучие, с утрированно напряжённой мускулатурой тела, укороченные в пропорциях, изображены в трёхчетвертном развороте, жесты рук исполнены резкого движения, лица искажены гневом (страж Запада — Комокутэн и страж Востока — Дзирокутэн в храме Кайданин монастыря Тодайдзи в Наре, глина, раскраска, 8 в.). Наряду с иконографической разработкой различных типов буддийской скульптуры в нарский период впервые появилась портретная пластика. Она представлена статуями проповедников буддизма (патриарха Гандзина в храме Кэйдзандо монастыря Тосёдайдзи в Наре, сухой лак, раскраска, 8 в.), в которых общая идеализация сочетается с конкретностью черт, а также деревянными масками храмовых представлений — гигаку и бугаку, носящими острогротескный характер. Ко 2-й половине 8 в. художественная активность крупных монастырей привела к сложению в них скульптурных мастерских, выработавших в пределах канонов свои стилистиче-

Статуя патриарха Гандзина в храме Кэйдзандо монастыря Тосёдайдзи в Наре. Сухой лак, раскраска. 8 в.



Маски для представления гигаку. 1. «Барамон». 8 в. 2. «Карура». 7 в. (Обе — дерево, раскраска; Токийский национальный музей.)

ские манеры. Таковы мастерские монастырей Тодайдзи, Кофукудзи и Тосёдайдзи в Наре. Для последней характерно создание монументальных статуй, выполненных из единого древесного ствола (техника «итибоку») с подчёркнуто мягкой передачей мускулов и струящихся бороздками складок одежды.

С распространением буддизма получила развитие и живопись, опиравшаяся на индийские, китайские и центральноазиатские художественные традиции. Связанная с буддийской тематикой, она, также как и скульптура, предназначалась для оформления храмовых интерьеров, но в сравнении с последней играла значительно меньшую роль. Образцов живописи 7—8 вв. сохранилось немного. От 7 в. уцелела лишь лаковая роспись на стенах маленького переносного деревянного храмика — т. н. алтаря Тамамуси в сокровищнице монастыря Хорюдзи близ Нары, повествующая о деяниях Будды Шакьямуни. Выполненная по чёрному фону нежными красками зелёных, розовых и серебристых тонов, она носит условно-орнаментальный характер, восходящий к китайским образцам эпохи Вэй (см. *Китай*). Созданные в 8 в. двенадцать настенных расписных панно в Кондо монастыря Хорюдзи изображали владык четырёх райских миров, бодхисатв. Исполненные клеевыми красками по сухому грунту, они отличались тонкой одухотворённостью образов, пластичностью форм, выявленных гибкой линией с лёгкой подцветкой, перекликаясь тем самым с росписями Аджанты в *Индии* (см.). К 8 в. относятся и ранние из сохранившихся образцов живописи на шёлковых и холщовых свитках (свиток «Богиня Китидзётэн», монастырь Якусидзи в Наре, 8 в.), отражающие влияние искусства Турфана (см. *Китай*).

Донтё (?). «Бодхисатва». Фрагмент настенного панно «Страна Амиды-Нёрай» в главном храме Кондо монастыря Хорюдзи близ Нары. Живопись клеевыми красками по сухому грунту. 8 в.

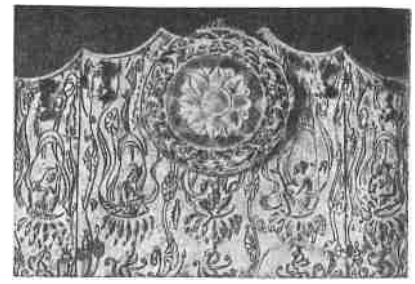
Декоративно-прикладное искусство Я. в 6—8 вв. пережило период активного развития. Проникновение буддизма, создавшее почву для культурного сближения стран Центральной Азии, Среднего и Дальнего Востока, способствовало его обогащению новыми техническими приёмами и художественными решениями. Значительная часть изделий декоративного искусства являлась собственностью монастырей. Предназначенные для пышных ритуалов, они, взаимодополняя друг друга, составляли единые художественные ансамбли. Монастырю Хорюдзи близ Нары принадлежат многие из сохранившихся изделий периода Асука, свидетельствующие о высоком художественном и техническом уровне декоративно-прикладного искусства этого времени. Искусство обработки металла в этот период знало разнообразные способы золочения бронзы, а также техники резьбы, чеканки и штамповки. Резным, плоскостным, подчинённым форме изделия орнаментом (обычно состоящим из гибких переплетающихся стеблей виноградной лозы, цветов и человеческих фигурок) украшались металлические нимбы, стяги с подвесками (кандзёбан, золочёная бронза, 7 в., Токийский национальный музей). С помощью чеканки и штамповки изготовлялись курильницы, жертвенники и др. Получила распространение техника лакировки, при помощи которой изделиям придавались особая прочность и эффектный блеск. Лаком покрывали и расписывали поверхность небольших переносных деревянных храмиков (т. н. алтарь Тамамуси в сокровищнице монастыря Хорюдзи близ Нары, 7 в.), а также пропитывали ткани, из которых выполняли короны для статуй. Искусство керамики было представлено продолжавшими производиться сосудами типа суэ. Серые, с простыми округлыми форма-

Кандзёбан — буддийский стяг. Золочёная бронза. 7 в. Токийский национальный музей.

Парчовая ткань. 8 в. Токийский национальный музей.

Фонарь в монастыре Тодайдзи в Наре. Фрагмент. Бронза. 8 в.

Бива—музыкальный инструмент. Дерево, инкрустация перламутром, янтарём, панцирем черепахи. 8 в. Сокровищница Сёсоин монастыря Тодайдзи в Наре.



Экран т. н. алтаря Татибана в монастыре Хорюдзи близ Нары. Бронза. 2-я половина 7 в.

ми, они постепенно утратили свою ритуальную функцию и начали широко использоваться в быту. Из Китая и Кореи проникла техника изготовления черепицы со штампованным рельефным узором в виде арабесок и цветов. Усовершенствовалось искусство изготовления тканей. Шёлк обладал тонкостью и прозрачностью. Парча ткалась с многоцветными узорами из медальонов, в которых прослеживаются не только китайское, но и греческое и иранское влияния.

В период Нара круг изделий, предназначенных для храмов, значительно расширился. Каждый предмет получил большую художественную самостоятельность. Некоторые из них были не только принадлежностью интерьеров, но и выносились за их пределы (фонарь в монастыре Тодайдзи в Наре, литая бронза, 8 в.). Дальнейшее усовершенствование получили приёмы обработки металла (чеканка, штамповка, резьба, гравировка, насечка). Ритуальная металлическая утварь, отличаясь чёткостью силуэтов и монументальностью форм, имела пышную отделку. Выполненные из позолоченного серебра курильницы для благовоний (в виде чаши с крышкой), круглые котелки на трёх ножках оформлялись гравированными медальонами с изображениями феникса и виноградной лозы. Резные металлические короны, предназначенные для украшения голов буддийских статуй, инкрустировались драгоценными камнями. Бронзовые зеркала (круглые, квадратные или восьмиугольные) нередко отделывались с обратной стороны серебряными пластинами с тонким, свободно располагающимся гравированным узором (орнаментальные полосы с геральдическими изображениями птиц и зверей, а также пейзажные мотивы). Разнообразия достигли и виды художественной отделки деревянных изделий: музыкальных инструментов, мебели, шкатулок для хранения сутр, а также храмовых решёток, балдахинов, нимбов статуй. Особое распространение получило искусство инкрустации различными материалами — деревом («мокуга»), перламутром («хэйдацу»), черепаховым панцирем и золотом. Выполненные в этой технике орнаментальные мотивы представляли собой цветочные венки, заключённые в розетки, или изображения птиц и зверей, помещённые в медальоны. Плотно расположенные друг к другу, они обладали чёткими, сочными формами. Большое развитие в 8 в. получила лакировка. Распространилось множество её приёмов, в т. ч. «кансицу» [нанесение слоёв лака на покрытую тканью основу (из дерева или папье-маше), удаляемую после сушки], «сиппи» (пропитывание кожи лаком). Высохшая лаковая поверхность изделия украшалась различными способами, среди которых «мицуда-э» (роспись красками, растворёнными в масле), «маки-э» (нанесение узора золотой и серебряной пудрой), «хёмон» (инкрустация тонкими золотыми и серебряными пластинами). После нанесения узора изделие покрывали прозрачным слоем лака и полировали. В керамическом производстве важнейшим новшеством было освоение привнесённой из Китая техники трёхцветной глазури (коричневой, жёлтой и зелёной), оттенявшей округлые и сочные формы монументальных изделий (котелков с крышками, чаш). Ткачество, воспринявшее китайские технические методы, было представлено узорчатой парчой, тончайшим «газовым» шёлком, батиком. Наиболее ценными являлись парча ярко-голубого и красного цветов с симметрично расположенными крупными и сочными узорами в виде цветов, розеток, медальонов с сюжетными мотивами, а также шёлк с изображениями фамильных гербов. Зачастую на тканях воспроизводились и пейзажные мотивы (ткань с изображениями оленей, 8 в., сокровищница Сёсоин монастыря Тодайдзи в Наре).

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО конца 8—2-й половины 12 вв. (ПЕРИОД ХЭЙАН)

На протяжении 9—12 вв. процесс развития феодальных отношений в Я. привёл к кризису централизованного государства. Постепенно перестроилась система политической власти. К 11 в. соб-

ственность на землю из рук государства перешла к отдельным феодалам. Среди них выдвинулся могущественный род Фудзивара, уже в конце 8 в. подчинивший своему влиянию двор и превратившийся в фактического правителя страны. В 794 Фудзивара перенесли столицу из Нары в основанный ими г. Хэйан (современный *Киото*) в провинции Ямасиро, где были их владения. На четыре столетия новая столица превратилась в важнейший политический и культурный центр страны, а этап с 794 по 1185 получил наименование Хэйан.

С общими политическими тенденциями времени связаны важные сдвиги в духовной жизни страны. Рост феодальных поместий сопровождался рождением новых культурных очагов в провинции, активизацией национального творческого сознания (чему способствовало и ослабление контактов с Китаем). Возродились многие элементы добуддийской культуры. Усилившиеся с укреплением власти монастырей различные буддийские секты синкретически соединили элементы буддизма с древними анимистическими верованиями народов Азии, в том числе и с синтоизмом, акцентируя пантеистический аспект религии, осмысляя каждое явление как часть единой всеобъемлющей природы.

Период Хэйан — время переосмысления культурных достижений предшествующего столетия, обретших характерные японские черты. Оно отмечено развитием национальной письменности, литературы, поэзии, формированием нового стиля в архитектуре, изобразительном и декоративном искусстве. Особенно важные преобразования общекультурного характера произошли в 11—12 вв. Сложившиеся на этом этапе периода Хэйан художественные нормы определили не только характер культуры завершающего этапа раннего феодализма, но и стали классикой собственно японского национального искусства, наметив пути дальнейшей его эволюции.

Архитектура. В 9—12 вв. продолжают использоваться те же градостроительные принципы и возводиться те же типы культовых и светских деревянных сооружений, что и в предшествовавший период. Вместе с тем их назначение и внешний облик претерпевают ряд преобразований. Исчезает тяга к монументальности форм, появляется стремление к конструктивной лёгкости, образный строй сооружений постепенно эволюционирует в сторону камерности, интимности. Большим многообразием отличаются типы ансамблей, тоньше и органичнее становятся взаимосвязи между домом и окружающей природой.

В основу планировки новой столицы Хэйан (современный *Киото*), как и в основу других центров [Нанива, современный *Осака*; Сакаи (Осака)], был положен тот же принцип регулярности, что и в Наре. Город, обнесённый стеной, представлял собой прямоугольник (длиной ок. 5,5 *км*, шириной ок. 5 *км*). Прямые, пересекающиеся с С. на Ю. и с З. на В. в шахматном порядке улицы расчленяли его на кварталы, центральная магистраль вела от южных ворот Расёмон к расположенному у северной стены императорскому дворцу. В южной части города по обеим сторонам центральной магистрали размещались «Западный храм» — Сэйдзи (не сохранился) и «Восточный храм» — Тодзи (осн. в 796). Размеры одноэтажных домов были строго регламентированы. Вместе с тем облик столицы и её жизненный ритм обрели по сравнению с нарскими важные изменения. Расположенная вблизи озера, пересекаемая руслами нескольких рек, столица жила более оживлённой жизнью. Многочисленные каналы связывали её разные районы, речной путь соединял с главным центром судоходства портом Нанива. Подверглась некоторой трансформации и чёткая планировочная схема. В центральной части города по сторонам от основной оси разместились большие крытые рынки, обсаженные деревьями.

Пагода Годзюното монастыря Муродзи близ Нары. Конец 8 — начало 9 вв.

Главный храм Кондо монастыря Муродзи близ Нары. Начало 9 в., перестроен в 1692.

В конце 8 в.—9 в. образование больших монастырских общин вызвало существенное разрастание буддийских комплексов, включение в них целого ряда дополнительных построек. В связи с этим важной задачей

Пагода Тахото монастыря Конгобудзи близ Хэйана (Киото). 816, перестроена в 19 в.

архитекторов стало использование территории горных склонов. С распространением в 9—10 вв. учения сект эзотерического буддизма (буддизма для круга посвящённых) Тэндай и Сингон, возрождавших на новой основе примитивные верования и отождествлявших Будду и все буддийские божества с природой, особое значение приобрело возведение монастырей не только на равнине, в пределах столицы, но и в горных окрестностях, на местах, почитаемых традицией синтоизма. Таким образом, параллельно развивались два типа монастырей — равнинные столичные и горные загородные. Равнинные храмы Хэйана, включённые в единый градостроительный ансамбль столицы, строились в традициях периода Нара, подчиняясь строгой схеме последовательного чередования зданий. Горные монастыри Муродзи (осн. в 681, перестроен в 824—833) близ Нары, Энрякудзи (осн. в 788), Конгобудзи (816) близ Хэйана своим свободным принципом планировки, утверждающим естественную закономерность, существующую в природе, скромными размерами своих сооружений (по облику близких синтоистским) и их интимным слиянием с окружающей природой положили начало изменению пространственной концепции японской архитектуры. В горных храмах на основе слияния местных и привнесённых традиций был применён и разработан ряд новых конструктивных и декоративных решений, обогативших японское деревянное зодчество и отвечавших потребностям новой эпохи с её культом утончённых эмоций, тягой к живописности. Здания зачастую возводились на разных уровнях. Их фасады, нависающие над обрывом, поддерживались столбами или целой системой стропил [храмы Киёмидзу в Хэйане, осн. в 798, и Нэгэйрэдо монастыря Самбуцудзи (префектура Тоттори), конец 11 в.]. Небольшое внутреннее пространство храмов делилось перегородкой на два изолированных помещения (одно — для молящихся, другое — для статуй), что способствовало созданию атмосферы таинственности интерьера. Стремление к нарядности проявлялось как в активном использовании цвета (окраска колонн и кронштейнов лаком), так и в оригинальных сочетаниях архитектурных форм. В частности, глинобитные оштукатуренные пагоды «тахо-то» в монастырях секты Сингон представляли собой соединение монолитной полусферы (порой окружённой галереей), заимствованной от индийской ступы, и венчающих её четырёхскатных ярусов крыш, характерных для японских пагод.

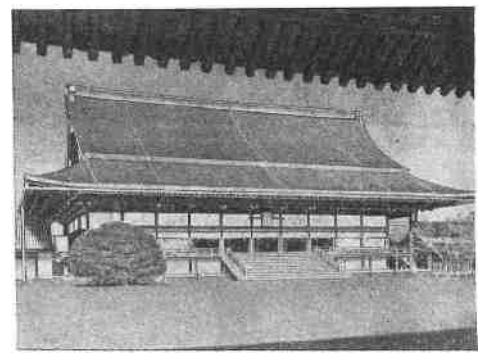
Храм Нэгэйрэдо монастыря Самбуцудзи (префектура Тоттори). Конец 11 в.

В Хэйане сложился тип национального жилого ансамбля, лёгшего в основу всего дальнейшего светского японского зодчества. Усадьба 9—10 вв. представляла собой широко раскинувшийся по территории комплекс отдельных зданий, соединённых крытыми галереями. Главный парадный дом, где жил хозяин, располагался в центре и назывался «синдэн» («спальный павильон»; отсюда название архитектурного стиля — «синдэн-дзукури»). Живописные изображения на свитках показывают, что это было прямоугольное в плане, однозальное здание, приподнятое на столбах, перекрытое щипцовой с широким выносом крышей; к его фасаду (обращённому к югу), по бокам симметрично примыкали галереи-«тайноя», флигели. Позади синдэна располагались постройки для слуг, жён, приближённых. Перед домом простирался песчаный двор, окружённый галереями и флигелями и завершённый в южной части пейзажным садом с искусственными холмами и прудом. Входные ворота помещались с зап. и вост. сторон территории усадьбы. Всё устройство дома было рассчитано на вовлечение природы в человеческую жизнь. Дом и сад представали в своём неразрывном единстве. Сад был той моделью большого мира, по которой воспринимались все происходящие в нём перемены, замечались его циклические круговращения. Внутреннее пространство синдэна не имело стабильных перегородок и носило целостный характер. Места для отдыха и занятий отделялись лишь ширмами и занавесями; широкие подвесные решётчатые ставни-«ситомидо», закреплявшиеся крюками у потолка, фактически оставляли интерьер открытым окружающему миру. Своё наиболее яркое воплощение черты стиля синдэн получили в ансамбле императорского дворца Дайдайри (Дайдари; 794—805). Выстроенный на пл.

Императорский дворец Дайдайри в Хэйане (Киото). 794—805, восстановлен в конце 18 в. — 19 в.

1,2 *км* × 1,4 *км*, обнесённый стенами, он включал не только жилые покои, но и основные государственные учреждения. Фактически он состоял из ряда комплексов. Наиболее торжественными из них были Тёдоин (с главным церемониальным залом Дайгокудэн) и Буракуин. К северу от них располагался другой комплекс — Дайри — императорская резиденция, центром которого был зал аудиенций Сисиндэн (ныне тронный зал). Это приподнятое на столбах величественно-строгое сооружение, открытое на простор засыпанного белой галькой церемониального двора, перекликалось своим образным строем с древними синтоистскими постройками. К С.-З. от Сисиндэна располагался Сэйрёдэн — личные покои императора. Комплекс включал пейзажный сад с островами, скалами, искусственными холмами. Содержащий всё, что являлось характерным для самой японской природы, он был достаточно обширным, чтобы служить не только для любования, но и для развлечений и прогулок. В него входили как естественные природные формы (кустарники, деревья, травы), так и ряд декоративных архитектурных деталей (мосты, светильники, небольшие павильоны).

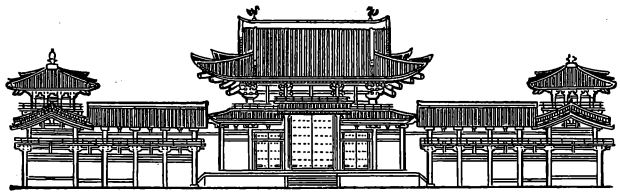
Искусство оформления с а д о в приобретает черты особого вида творчества. В нём формируются свои нормативы и законы. Создаются трактаты (в т. ч. «Сакутэй-ки», 12 в.), фиксирующие правила садовой планировки, воспроизводящие формы камней и островов. По древнему учению о двуединстве природы, вода и скалы считались основой сада, получившего наименование «сима» («остров»). Символика сада «стиля синдэн» во многом сплеталась и с представлениями буддизма. Острова и деревья посреди озера символизировали буддийский рай, раскинувшийся посреди океана, а павильон синдэн воплощал образ райского дворца.



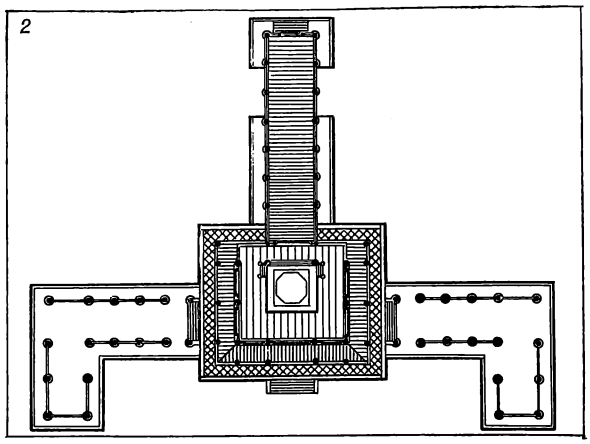
Зал аудиенций Сисиндэн императорского дворца Дайдайри в Хэйане (Киото). Начало 9 в., восстановлен в 1789—1800.

В период Хэйан дворцовый «стиль синдэн» стал и стилем храмового зодчества. В 11—12 вв., с распространением учения Дзёдо («чистая страна») о западном рае Будды Амиды, по всей стране во владениях крупных феодалов началось сооружение храмов, посвящённых этому культу. Складывается тип амидийского монастыря с семейными храмами (часто являвшимися и мавзолеями) хэйанской знати, уподобленными их резиденциям в «стиле синдэн», но дополненными специфическими деталями. Воплощённые в храме представления о прекрасном рае — обетованной земле — стимулировали особую изощрённость оформления, красоту и многообразие декоративных элементов. Амидийские храмы в основе однотипны. Они представляют собой небольшие по размерам, квадратные в плане сооружения, с единым внутренним пространством, оформленным в виде зала. В центре него помещалась статуя Амиды, обрамлённая живописными изображениями райских земель. Перед храмом располагался сад. По такому образцу выстроены павильоны Амиды монастырей Хоконгоин и Хокайдзи в Хэйане (12 в.), монастыря Фукидэра (префектура Оита, 12 в.). Одним из самых великолепных был храм Хоодо («Храм феникса») в ансамбле монастыря Бёдоин около Удзи (близ Хэйана; переоборудован в 1052—53 из здания дворца Фудзивара Ёримити, осн. ок. 1000). Этот небольшой, прямоугольный в плане павильон с боковыми крыльями сквозных галерей, перекрытых (как и сам павильон) грациозно изогнутыми черепичными крышами, и находящимся сзади длинным коридором напоминал рас-

Храм Дайдо монастыря Фукидэра (префектура Оита). 12 в.



1



2

Храм Хоодо («Храм феникса») монастыря Бёдоин около Удзи [близ Хэйана (Киото)]. Переоборудован в 1052—53 из дворцового здания, основанного около 1000. 1. Фасад. 2. План.

пластанную в полёте птицу (отсюда его название). Расположенный на берегу небольшого озера с островками и деревьями храм был окружён большим естественным парком. В яркости его окрашенных красным лаком тонких колонн, в прозрачности его галерей ощутима интимная слитность со столь же нарядным миром природы. Пышный по своему убранству интерьер, сияющий золотом и перламутром декоративного убранства, нежными красками живописных пейзажей, включал в себя статую Амиды, обрамлённую вырезанным из дерева тонким золочёным нимбом. Не менее элегантным и изощрённым в своём внутреннем оформлении был павильон-мавзолей Кондзикидо рода Фудзивара в монастыре Тюсондзи в Хираидзуми (Ивате; 1109—37).

Существенные перемены произошли в архитектуре синтоистских храмов. Сближение буддизма с синтоизмом способствовало сходству и архитектурных образов их храмов. Зачастую выполненные в стиле, близком «стилю синдэн», синтоистские храмы имели изогнутые крыши, окрашенные красным лаком колонны.

Изобразительное искусство. На протяжении 9—12 вв. храмовая скульптура, продолжавшая оставаться одним из ведущих видов изобразительного искусства, претерпевает целый ряд преобразований. Изменение нравственных идеалов и эстетических норм, сопровождавшее происходившие сдвиги в области политики, отразились на иконографических решениях, образной трактовке буддийских персонажей, их иерархическом взаимодействии друг с другом. Постепенно исчезла потребность в создании монументальных бронзовых статуй, образы главных божеств утратили свой героический дух. Изменился пластический язык, излюбленным материалом стало дерево, прочное и простое в обработке, сохраняющее даже при окраске свою фактуру.

Уже в одних из самых ранних статуях периода — Якуси-Нёрай в монастыре Дзингодзи в Хэйане (802) и Сяка-Нёрай в монастыре Муродзи близ Нары (9 в.), ещё сохраняющих близость к монументальным образам этих божеств периода Нара, отмечается тяготение к тщательной декоративной отделке пластического объёма, проявляющееся, в частности, в изощрённой проработке складок одежды. В статуях одиннадцатиликой Каннон в Кондо монастыря Хоккедзи в Наре (9 в.) и шестирукой Нёирин-Каннон в храме Кансиндзи близ Нанивы (современный *Осака*; 9 в.) присущие ранее образу богини Каннон-босацу величественная мощь и высокое достоинство сменяются тяготением к мягкой женственности и чувственной грации, выявленным дифференцированной трактовкой форм и нежной подцветкой.

Скульптура. 1. Статуя Якуси-Нёрай в монастыре Дзингодзи в Хэйане (Киото). 802. 2. Статуя Сяка-Нёрай в монастыре Муродзи близ Нары. 9 в. 3. Статуя одиннадцатиликой Каннон в главном храме Кондо монастыря Хоккедзи в Наре. 9 в. (Все — дерево, подцветка.)

Бурное развитие японской пластики в 9—10 вв. стимулировалось распространением эзотерических сект. В учениях Тэндай и Сингон, синкретически соединивших элементы индуизма, религий Центральной Азии и синтоизма, мироздание предстояло как грандиозная иерархия божеств. Этим объясняется значительное расширение пантеона, введение в него божеств, духов и демонов, либо неведомых ранее японской религии, либо не имевших сформировавшихся иконографических черт. Так, на основе отождествления местных богов с богами буддийскими, будто бы принимающими на японской почве местные этнические черты, впервые получили пластическое выражение образы древнеяпонских божеств. Близкие к канонизированному типу портретов патриархов, они вместе с тем наделялись чертами облика светских лиц. Для подобных статуй на территории буддийских ансамблей уже с 9 в. стали возводиться маленькие синтоистские святилища — «дзингудзи». Алтарные композиции эзотерических храмов сравнительно с прошлым усложнились. Они включили в себя новый, более богатый мир скульптурных образов. Признаками магических функций и мистической силы божеств стали их устрашающий демонический облик, многочисленные атрибуты, в том числе животные и птицы, наличие многих рук и голов. Усложнение форм привело и к усложнению технических приёмов. Хотя деревянные статуи продолжали по установившейся традиции вырезаться из единого древесного ствола, к основному объёму стали прикрепляться разнообразные, а порой и весьма многочисленные детали, что позволяло усложнить характер композиции. Наиболее полное выражение черты раннехэйанской пластики нашли в многофигурной композиции алтаря Кодо монастыря Тодзи в Хэйане: на огромном, вытянутом вдоль стены постаменте помещалось более двадцати разнообразных статуй (около 839). Их размещение и взаимодействие символизировали иерархическую расстановку сил во Вселенной. Существенным отличием от алтарных композиций прошлого было то, что наряду с фигурами главных божеств существенная роль здесь принадлежала окружающим их фигурам божеств и демонов-охранителей, составляющим сложную композицию и ошеломляющим своей экспрессией и почти безудержной фантастичностью. Воплощая стихии подземных миров и отвечая представлениям о разрушительных и целительных силах Вселенной, они изображены как полулюди-получудовища, с оскаленными звериными мордами, едущие на многоголовых животных или пляшущие на трупах врагов. Особенно устрашающий вид принял образ Фудо-мё (одного из «Великих царей» — защитников от пагубных страстей и охранителей душ в подземном царстве), изображаемого сидящим на скале в огромном ореоле из языков пламени, с торчащими изо рта клыками, мечом и верёвкой в жилистых руках. Сверхъестественный облик этих божеств и их пластические формы, отмеченные сложностью сопоставления объёмов, резкостью цветовых сочетаний и светотеневых контрастов, свидетельствовали об активном усилении в скульптуре декоративного начала.

Статуя синтоистского божества в святилище Мацуо в Хэйане (Киото). Дерево, раскраска. Середина 9 в.

Скульптура. 1. Статуя Фудо-мё, царя — защитника от пагубных страстей. 2. Статуя царя-охранителя Бонтэна (Брахмы). [Обе — дерево, раскраска, 9 в., монастырь Тодзи в Хэйане (Киото).]

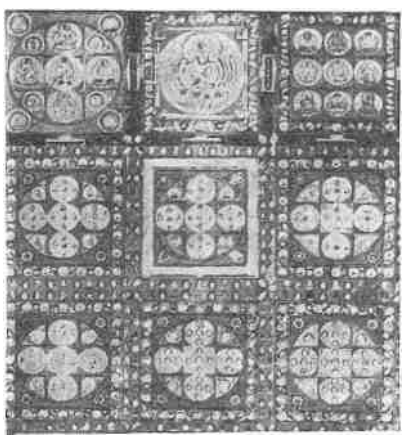
Алтарь в павильоне-мавзолее Кондзикидо монастыря Тюсондзи в Хираидзуми (префектура Ивате). 12 в.

В 11—12 вв. декоративные тенденции в скульптуре становятся преобладающими, но приобретают новую направленность. Скуль-

птура становится неотъемлемой частью изощрённых декоративных ансамблей интерьеров храмов-дворцов амидийской секты Дзёдо (как бы воспроизводивших образ райских земель). Центральные образы алтарей, представляющие Будду Амиду и членов его свиты, получают особую зрелищность благодаря дополняющим их росписям, инкрустации стен и колонн. В соответствии с камерными архитектурными формами скульптура, изготовляемая уже в новой технике «ёсэги» (т. е. путём тщательной подгонки друг к другу маленьких деревянных брусков дерева), обретает рафинированное изящество. Единство художественного решения интерьера в немалой степени достигалось и тем, что оно принадлежало творческому замыслу одного скульптора — руководителя мастерской. Самый прославленный среди скульпторов 11 в. — Дзёттё, которому принадлежит создание главной статуи Амиды-Нёрай и всего пластического оформления интерьера храма Хоодо монастыря Бёдоин около Удзи (близ Хэйана). Пластически-декоративный эффект этой почти трёхметровой позолоченной статуи, помещённой в центре маленького прямоугольного зала, заключался не столько в гармонии пропорций и изысканности рисунка складок одежды, сколько в её художественной связи с элементами алтарной композиции (тонкими резными нимбом и балдахином; окружающими алтарь изумрудными по колориту пейзажными росписями; размещёнными на стенах фигурками небесных гениев). Скульптура конца периода Хэйан всё отчётливее испытывает влияние светской столичной культуры. В трактовке фигур божеств появляется манерность движений, одежды напоминают костюмы придворных. В буддийском пантеоне видное место заняла богиня красоты Китидзётэн, изображаемая в виде нарядной светской дамы.

На протяжении периода Хэйан живопись совершает сложную эволюцию и становится одним из ведущих видов искусства. В службах сект эзотерического буддизма с их многочисленным пантеоном всё более важную роль начали играть не только пластические, но и живописные изображения божеств. В связи с этим буддийская живопись на свитках и в виде росписей на стенах и опорных столбах храмов получила на рубеже 8—9 вв. мощный стимул для интенсивного развития. Тип священных изображений, выполненных на вертикальных загрунтованных холщовых и шёлковых свитках минеральными красками, гуашью, был заимствован из *Китая* (см.). Но если сохранившиеся немногочисленные примеры живописи 8 в. свидетельствовали о повторении китайских образцов эпохи Тан, то живопись Я. 9 — 10 вв. отмечена рядом новых признаков. Её образы, перекликаясь с пластическими, отличаются чертами мистической отвлечённости и символичности. Наиболее отчётливое выражение эти особенности получили в распространившихся в 9 в. живописных символических изображениях — «мандала» («платформа мироздания»), представляющих собой сложную и разнообразную в своих композиционных решениях графическую схему устройства мира, дающую, с точки зрения буддийской космогонии, понятие о расстановке всех божеств, духов и явлений Вселенной. Классической формой мандалы была т. н. двухчастная мандала, состоящая из двух огромных шёлковых полотнищ (Тайдзокай и Конгокай), расположенных по бокам алтаря, с изображениями божеств, группирующихся, подобно планетам, вокруг солнца — главного божества (мандала, 9 в. — нач. 10 в., монастырь Тодзи в Хэйане). Начертанные тонкими золотыми и серебряными линиями по синему, красному или зелёному фону, эти орнаментально трактованные изображения (загадочность которых соответствовала мистическому характеру ритуалов) дополняли многоцветность алтарных образов. Мандала служила и темой настенных росписей (мандала, 9—10 вв., пагода монастыря Дайгодзи близ Хэйана), а также росписей опорных деревянных столбов. Получившая распространение в 9—10 вв. живопись на свитках с фигурами божеств-покровителей и божеств-защитников буддизма сохраняла в своём образном толковании близость к скульптуре. Вместе с тем, выполненные звучными красками, фигу-

Мандала Конгокай. Шёлк, минеральные краски. 9 в. — начало 10 в. Монастырь Тодзи в Хэйане (Киото).



Роспись дверей в храме Хоодо монастыря Бёдоин около Удзи близ Хэйана (Киото). Фрагмент. Дерево, роспись по лаку. 1053.

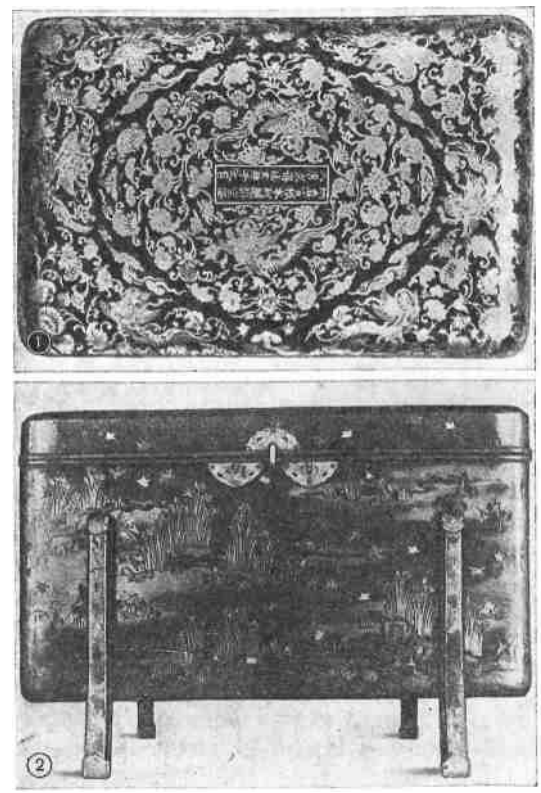
Сутра. Бумага, тушь, минеральные краски. 12 в. Храм Ицукусима близ Хиросимы.

ры обрели бóльшую эмоциональную яркость, детализацию в проработке форм («Красный Фудо», 9 в., храм Мёоин близ Хэйана). В конце 10 в. —11 в. связи живописных [росписи, изображающие светозарные божества («Сошествие Будды Амиды», 11 в., художник Такума Тамэнари) и пейзажи в храме Хоодо монастыря Бёдоин около Удзи (близ Хэйана)] и пластических образов стали более тонкими и взаимообогащающими. Живопись сообщила скульптуре особый лирический настрой, повысив её эмоциональное звучание.

В 11—12 вв. вместе с развитием художественной прозы появляется тип живописных свитков-иллюстраций, с которыми связано формирование стилистических качеств светской живописи, получившей впоследствии название «ямато-э» (японская живопись, в отличие от «кара-э» — китайская живопись). Черты нового с наибольшей силой проявились в свитках, приписываемых *Фудзивара Такаёси*, иллюстрирующих роман писательницы 11 в. Мурасаки Сикибу «Гэндзи-моногатари» («Повесть о принце Гэндзи»; свитки в собрании Масуда и в Художественном музее Гото в Токио, в Художественном музее Токугава в Нагое). Важным в романе было не столько развитие самого действия, сколько выражение душевного состояния героев, окрашенного настроением элегической грусти. Поэтому и в его живописной интерпретации главным стало не столько повествование, сколько передача настроения, чувства. Выражающий этот эмоциональный строй живописный язык отличался рядом новых черт, которые можно охарактеризовать как специфически японские. Все сцены в интерьерах домов с «застывшими» силуэтами сидящих людей предстают как бы увиденными сверху, словно через снятую крышу, позволяя тем самым проникнуть в обыденную жизнь персонажей. Колорит, «сотканный» из коричневатых и бирюзовых тонов с вкраплениями серебра, подчёркивает лирическое настроение каждой сцены. Иллюстрации к «Гэндзи-моногатари» повлекли за собой создание целой серии живописных сопровождений дневников, повестей и романов, которыми так увлекалась хэйанская знать. К концу 12 в. они зачастую становятся более значительными, чем сам текст, перерастая в живописные новеллы. Среди них «Нэдзамэ-моногатари» — «Повесть сновидений» (Музей Ямато бункакан, Нара). С зарождением новых литературных жанров — буддийских притч и легенд — начали вырабатываться и новые, соответствующие их стилю способы живописного оформления. Получило развитие (не без воздействия китайских эстетических норм) графическое начало, особо выразительной стала композиционная динамика — качества, наиболее ярко проявившиеся на данном этапе в творчестве *Тоба Сёдзо* (приписываются свитки «Легенды горы Сиги», монастырь Тёгосэнсидзи, Нара).

Декоративно-прикладное искусство 9 в. — середины 10 в., сохраняющее влияние идейно-художественных традиций периода Нара, представлено изделиями, связанными с буддийскими ритуалами эзотерических сект (бронзовая и медная утварь, украшенная магическим узором). Декоративные изделия 2-й пол. 10 в.—12 в. подчинены уже значительно более широкому кругу потребностей. Отражая эстетические идеалы хэйанской аристократии, они несут на себе отпечаток изысканной красоты. Значительное место среди предметов храмо-

Лаковые шкатулки. 1. Техника «маки-э». 919. Монастырь Ниннадзи. Хэйан (Киото). 2. Техника «маки-э», инкрустация перламутром. Период Хэйан. Монастырь Конгобудзи близ Хэйана (Киото.



Кеман — подвеска. Позолоченная бронза. 12 в. Храм Кондзикидо монастыря Тюсондзи (префектура Ивате).

вой и светской утвари по-прежнему занимали изделия из лака: низкие столики, сундуки, шкатулки, музыкальные инструменты, светильники, футляры для буддийских сутр, чаши, подносы. Более совершенной и изощрённой стала техника изготовления лаков «маки-э» (присыпка серебряным и золотым порошком, нанесение рисунка золотом, гравировка, вкрапление перламутра), в декоре появились мотивы, заимствованные из реальной природы.

По сравнению с лаками керамика в период Хэйан не получила большого развития, тем не менее в Сэто (Айти) было налажено производство глазурованных сосудов, украшенных резной орнаментацией.

С возникновением потребности в записи сутр, переписке песен и стихов развилось искусство изготовления высококачественной бумаги. Хотя изготовление бумаги восходит к периоду Асука, осмысление эстетической ценности этого материала началось с периода Хэйан. В это время стала употребляться уже не только белая бумага, но и цветная, а также бумага с окрашенными волокнами, тиснёная, украшенная рисунком или присыпанная кусочками золотой и серебряной фольги. Заметные изменения произошли в костюме. Церемониальный мужской костюм периода Нара, заимствованный из Китая, японизировался и преобразовался в национальный костюм «сукотай», включающий в себя множество компонентов. Главные из них — платье с широкими рукавами, широкие штаны и головной убор. Женский костюм «дзюни-хитоэ» состоял из многих разноцветных, порой полупрозрачных свободных одежд, поверх которых надевалась длинная юбка в складку. В орнаменте тканей одежд преобладал узор с фамильными гербами и мелкими цветочными мотивами.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО конца 12 — третьей четверти 16 вв. (ПЕРИОДЫ КАМАКУРА И МУРОМАТИ)

Конец 12 — третья четверть 16 вв. представляет собой новый этап в культуре Я., вступившей в пору развитых феодальных отношений. Эпоха зрелого феодализма в Я. не была однородной. Она делится на два тесно взаимосвязанных, но самостоятельных этапа, знаменующих разные стадии её развития: Камакура (1185—1333; от Камакура — селения, где первоначально находилась ставка сёгуна) и Муромати [1333—1573; от Муромати — района Киото (новое название Хэйана), где располагалась резиденция сёгуна].

Начало периода Камакура отмечено междоусобными войнами за верховную власть. Эта борьба, в результате которой хэйанская аристократия лишилась своей реальной власти, завершилась победой феодалов северо-восточных районов о-ва Хонсю, возглавляемых домом Минамото. Императору сохранили только титул и функции жреца в культе синто. Верховным правителем страны — сёгуном был провозглашён военачальник Минамото Ёритомо, а политический центр перенесён (в 1192) в его ставку — *Камакура* (селение, впоследствии город). С этого времени в Я. устанавливается сёгунат — система военного управления государством, складываются ленные отношения между вассалами и сюзеренами, утверждается новая феодальная иерархия. Вместо старой родовой аристократии к власти пришло военно-феодальное сословие — буси (самураи). С политическими событиями связаны важные сдвиги в разнообразных областях жизни страны. Возобновились контакты с Китаем, установились более тесные связи между западными и восточными районами Я. Активизировалась духовная жизнь страны. Культура в 13—14 вв. более демократична, чем хэйанская. Созданные в 9—11 вв. этические и эстетические принципы сменились новыми, имевшими более глубокую народную основу. Они сказались в усилении интереса к реальной действительности, живым событиям истории, личности человека. Формированию новых идейных позиций общества содействовало, как и прежде, вероучение буддизма. Но и в нём произошли существенные изменения. В отличие от буддизма 9—12 вв., бывшего опорой аристократических кругов, буддизм 13—14 вв. стремился к общедоступности, проникновению во все слои населения. С этим связаны упрощение обрядовой системы, тенденция к дальнейшему сближению с синтоизмом. Среди многочисленных буддийских сект в 13—14 вв. особенно выдвигается секта Дзэн (китайское — Чань — «самоуглубление»), учение которой распространилось из Китая и вобрало в себя элементы даосизма, неоконфуцианства и синтоизма. Своим прагматизмом, простотой догм,

отрицанием ритуалов, культом подвига и самодисциплины дзэнское учение подкрепляло моральные принципы самурайства. Проповедь возможности прижизненного спасения путём приобщения к естественной жизни природы, в каждой частице которой заключена душа Будды, способствовала широкому воздействию Дзэн на все сферы жизни, в т. ч. и на сферу творчества.

Переоценка и переосмысление в духе новых эстетических норм наследия предшествующего этапа содействовали выдвижению на первый план новых жанров литературы и искусства. На смену повести и роману, лирическому стихотворению-«танка» приходят героические эпопеи-«гунки» («Хэйдзи-моногатари» — «Сказание о годах Хэйдзи», «Хэйкэ-моногатари» — «Сказание о доме Тайра», обе — 13 в.), посвящённые борьбе за верховную власть. Активизировалось устное народное творчество, внёсшее в литературу фольклорные мотивы и давшее толчок к рождению новых жанров-легенд, притч, сказов. В изобразительном искусстве, как и в литературе, развивается повествовательное начало, усиливается внимание к изображению человека и природы, приведшее к выдвижению на первый план жанра портрета, зарождению пейзажа.

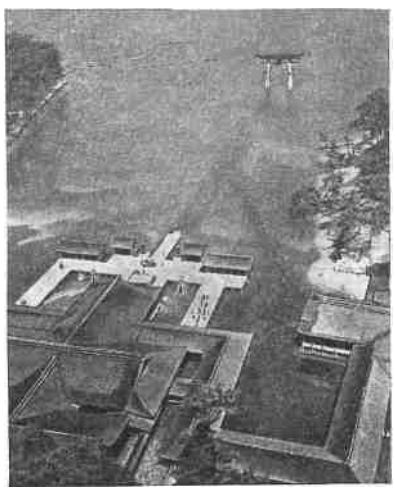
После свержения в 1333 феодалами юго-западных провинций сёгунов дома Минамото и последовавшего затем периода длительных междоусобных войн Я. в конце 14 в. вновь объединилась под властью сёгунов Асикага. Резиденция новых правителей была перенесена в Муромати — район к северу от Киото. Хотя политическое положение сёгунов Асикага было непрочным, а государственное единство по существу являлось номинальным, всё же прекратившиеся на первом этапе их правления войны, налаживающаяся хозяйственная жизнь создали благоприятные условия для экономического и культурного развития страны. В укреплявшихся владениях крупных феодалов-даймё значительное развитие получают ремёсла, чему в немалой степени способствовало усиление как внутреннего товарообмена, так и внешней торговли, особенно с Китаем. Становясь средоточием производства ремесленной продукции, они оказывали воздействие на формирование вкусов японского общества. Но главным культурным центром оставалась столица. Реставрация Хэйана (Киото) сыграла важную роль в активизации духовного сознания самурайского сословия, предоставив возможность освоения и творческого переосмысления его богатых культурных традиций. Обращение к культурному наследию хэйанской знати отвечало изменившейся психологии военной аристократии, вступившей в полосу полного господства. Этот процесс сложения новых моральных и эстетических взглядов развивался в русле религиозных концепций, отразивших происходившие в стране глубокие социальные сдвиги. В условиях отсутствия прочной центральной власти буддизм отступал от выдвигаемой прежде цели — охраны государства, в результате старые секты утрачивали былое значение, монастыри переставали почитаться как святыни. Наиболее действенным, гибким, легко приспосабливаемым к атмосфере неустойчивости жизни являлось учение секты Дзэн, превратившееся в 14—15 вв. в ведущую идеологию времени. Её доктрина, открывающая каждому при жизни путь к спасению, основанный на постижении вечной ценности — единства человека с миром природы, подчинялась в условиях социального кризиса идее примирения человека с житейскими тяготами. При этом дзэнский буддизм 15—16 вв. вместо акцентирования идеи культа подвига и самодисциплины особенно подчёркивал эстетическую и поэтическую основу единства человека с окружающим его миром — будь то природа или обыденная домашняя среда. Эта его направленность активизировала стремление к эстетизации житейской действительности, художественному преобразованию обычных форм быта, лишив дзэнское учение духа чистой религиозности. Сформировавшаяся на протяжении 15—16 вв. дзэнская эстетическая концепция основывалась на категориях «саби» («скрытая красота», «патина времени») и «ваби» («сельская простота»). Им были подчинены все важнейшие виды творчества 14—16 вв.: павильонная архитектура, искусство садов, монохромная живопись, искусство составления букетов («икэбана»). Заимствованные из Китая, они, развиваясь на местной эстетической основе, обрели черты яркого своеобразия, достигнув высокой степени совершенства. Сильнейшим импульсом для развития названных видов искусства явилась «чайная церемония» («тя-но-ю»), превращённая её основателями — Мурата Дзюко (1422—1502), Такэно Дзёо (1504—1555) и особенно Сэн-но Рикю (1521—91) — в своеобразный философский ритуал, в процессе которого, в обстановке отрешённости от мирской суеты, созерцались и обсуждались эстетические качества её аксессуаров. Не менее важной эстетической категорией времени, близкой категории саби, была введённая драматургом и теоретиком театра Ноо — Дзэами Мотокиё (1363—1443) — категория «югэн» («красота сокровенного»), лёгшая в основу концепции решения спектакля и, в частности, включающихся в его систему костюмов и масок.

Образный строй **архитектуры** периода Камакура складывался под влиянием утверждавшихся самурайством идеалов мужества и силы, нашедших наиболее яркое воплощение

в культовом зодчестве. Первый этап строительной деятельности, начавшийся с конца 12 в., был связан гл. обр. с восстановлением разрушенных и сожжённых во время междоусобных войн главных национальных святынь — буддийских монастырей Тодайдзи и Кофукудзи в Наре. Их территории были значительно расширены, перестроены старые и возведены новые постройки [в т. ч. Сандзюното («3-ярусная пагода», перестроена в нач. 13 в.) в монастыре Кофукудзи, Суро («Дом колокола», около 1207—10) в монастыре Тодайдзи, и др.]. Необходимость быстрого и одновременного возведения многочисленных сооружений, выражающих героический пафос времени, послужили импульсом к новым инженерно-техническим и образно-пластическим поискам. В связи с этим из Китая были заимствованы ряд рациональных строительных приёмов (новая сейсмоустойчивая система сочленения колонн и балок, стандартизация размеров крупных строительных элементов — кронштейнов, столбов и др.), а также способы декорировки (резная орнаментация). В итоге органического сплава местной архитектурной традиции (гл. обр. периода Нара) и китайского строительного опыта начали создаваться величественные сооружения, отличающиеся более рационально-строгим пластическим решением, в основе которого лежал принцип непосредственного выявления тектоники обнажённой конструкции. Впервые черты нового особенно явственно проявились в реконструированных (в 1195—99) постройках ансамбля Тодайдзи. Ворота Нандаймон, ставшие главным ориентиром на пути к храму Дайбуцудэн (вместо исчезнувших вертикалей пагод), обрели строгую значительность (колонны достигли выс. 21 *м*), проникнутую духом героики. Этот образ создавался созвучием особенностей всех элементов конструкции, представленных с небывалой ясностью в строгом отчётливом ритме: мощи широкой двойной черепичной крыши, оголённости грандиозных балок, пролегающих под крышей и проходящих сквозь толщу колонн, простоте форм 7-ярусных кронштейнов, пересекающих колонны. Черты значительности стали свойственны и храму Хоккедо, укрупнившемуся в масштабе в результате объединения под одной кровлей двух прежде самостоятельных павильонов.

В 13 в. масштабы храмового строительства значительно расширяются. Реконструируются и сооружаются заново синтоистские храмы, отличающиеся тяготением к пространственности композиции, увеличению числа включаемых построек, торжественности и сдержанности архитектурных форм. Так, святилище Ицукусима близ *Хиросимы* (реконструировано в 1241), органически соединившее особенности дворцового парадного «стиля синдэн» и черты сурово-аскетического образа древних святилищ, представляет собой грандиозный архитектурный комплекс, включающий ряд строгих по силуэту, лишённых декора сооружений, перекрытых крышами из тёмной кипарисовой коры и соединённых открытыми галереями. Наряду с синтоистскими ансамблями перестраиваются старые и возводятся новые буддийские монастыри: Котокуин в Камакуре (13 в., не сохранился), Сандзюсангэндо («Зал тридцати трёх пролётов», или Рэнгёин; перестроен в 13 в.) в Киото. Их храмовые постройки, предназначавшиеся для большего, чем прежде, количества людей, а также для вмещения многочисленных статуй, были значительно укрупнены в размерах (здание Хондо монастыря Сандзюсангэндо в Киото, длина 119 *м*); на стенах появились ниши для статуй, окна. В сер. 13 в. вместе с широким распространением из Китая учения секты Дзэн началось интенсивное строительство её монастырей (отсюда условное название архитектурного стиля дзэнских сооружений «кара-ё» — «китайский»). Главным центром их строительства стала новая столица Камакура — резиденция сёгунов, приверженцев этой доктрины. Расположенные на вершинах окружающих столицу гор (подобно эзотерическим храмам Хэйана 9—10 вв.), они имели строгую композиционную схему, соответствующую традиционному плану буддийских монастырей. Следуя этой схеме, главные аскетически-строгие здания, по китайской традиции возведённые на каменных платформах и оживлённые фестончатыми дугообразными окнами и дверями, располагались в установленной последовательности по единой центральной оси («сомон» — «ворота-вестники», «санмон» — «ворота-гора», «буцудэн» — главный храм, «хатто» — зал для проповедей, «ходзё» — дом настоятеля). Архитектурный опыт (как местный, японский, так и китайский) в строительстве дзэнских монастырей сочетался с новыми творческими решениями. Выраженная в дзэнском учении идея единства духовного мира человека и природы стиму-

Синтоистское святилище Ицукусима близ Хиросимы. Основано, возможно, в начале 9 в., перестроено в 1146—67, горело в 1207 и 1224, реконструировалось в 1241 и позже.



Реликварий Сяридэн монастыря Энгакудзи в Камакуре. 1282—85. Общий вид.

лировала значительное сближение архитектурных элементов храма с окружающими природными формами. Все здания, сохранявшие естественный цвет древесины, перекрывались огромными соломенными крышами, уподобленными холму. Благодаря тому что в дзэнском учении все аспекты быта являлись частью религиозного культа, жилым и подсобным помещениям придавался столь же важный эстетический смысл, как и культовым. В соответствии с культом опрощения интерьер построек отличался крайней непритязательностью: при входе полы были земляными, стропила потолков оставались обнажёнными, убранство сводилось к минимуму. С культом опрощения было связано и устранение пагоды, заменённой скромным небольшим павильоном реликварий-«сяридэн». Наиболее яркий из немногих сохранившихся примеров дзэнского храмового зодчества данного периода — реликварий Сяридэн монастыря Энгакудзи в Камакуре (1282—85). Его маленькое (пл. 10 *м* × 10 *м*) одноэтажное здание выглядит весьма значительным из-за огромных размеров 2-ярусной кровли и мощи несущей её конструкции, особая прочность и упругость которой создавались выточенными из целых древесных стволов столбами (скреплёнными балками), двухслойными веерообразными стропилами и распределёнными по всему периметру сооружения кронштейнами.

В 13—14 вв. дворцовое и усадебное строительство в Киото продолжало придерживаться принципов парадного «стиля синдэн», в котором, однако, с утверждением идеала простоты и скромности проявляются элементы упрощения. Показателен в этом отношении отреставрированный (после пожара) императорский дворцовый комплекс, утративший бóльшую часть своих строений. Наряду со строительством жилых ансамблей в «стиле синдэн» возводятся (первоначально в Камакуре, а затем в Киото) жилища самураев — «букэ» («дом воина»). Судя по изображениям на свитках, в основе архитектурного типа жилища самураев лежал образец сельского дома, дополненного элементами «стиля синдэн». Компактное и рациональное (что было связано с замкнутым и скромным образом жизни самураев), оно представляло собой асимметричную в плане постройку с несколькими комнатами и двустворчатыми дверьми, приподнятую над землёй невысокими столбами и окружённую прочным забором.

В архитектуре периода Муромати отмечается стилистическое сближение храмового зодчества с дворцовым на основе принципов дзэнской эстетики. Заключённая в ней идея связи с окружающей природой стимулировала процесс коренной перестройки сложившейся объёмно-пространственной архитектурной концепции, приведшей к формированию нового стиля «сёиндзукури». На данном этапе выявились многие его черты. Была разработана легко трансформирующаяся конструктивная система интерьера, при которой раздвигались наружные стены-«сёдзи», давая возможность связать внутреннее пространство с внешним миром природы, перемещались внутренние перегородки-«фусума», допуская варьирование размеров и конфигурации пространственных ячеек. Появились такие элементы интерьера, как сплошь покрывающие пол соломенные циновки-«татами», определившие модульный принцип трактовки пространства, а также располагающиеся в стене окно-«сёин» (отсюда название стиля) с широким подоконником, ниша с декоративными полками — «тигайдана», ниша-«токонома» со свитком и композицией «икэбана». Всестороннюю пластическую разработку получил (лишившись акцентированного фасада) внешний облик дворцового сооружения, что допустило возможность его эстетического восприятия с различных точек зрения.

В связи с потерей общественной значимости монастырей старых буддийских сект их архитектурные ансамбли теряли былой размах, утрачивались такие элементы, как кондо, колокольная башня, пагода (она оставалась принадлежностью только монастырей сект Хонэн, Синран и Нитирэн). Монастырские постройки обрели более мирские черты: с утверждением культа настоятеля и с разрешением монахам сект вступать в брак большое внимание стало уделяться отделке жилых покоев. Дзэнские монастыри (Нандзэндзи, основан в 1290-е гг., сохранилась постройка 16 в.; Дайтокудзи, основан *Мусо Кокуси* в 1-й четверти 14 в., сохранились постройки 14—16 вв., оба — в Киото), пользовавшиеся покровительством сёгунов, обладали обширными территориями, на которых вокруг центрального ансамбля, выстроенного по традиционному плану, располагался целый ряд небольших дочерних монастырских комплексов — «ин». Основным храмом этих дочерних монастырей являлся дом настоятеля — «ходзё», в характере которого проявились отдельные

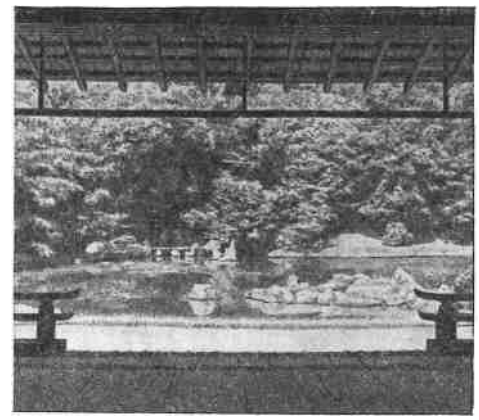
Гинкаку — «Серебряный павильон», входивший в дворцовый ансамбль (основан в 1480-е гг.), впоследствии включённый в комплекс монастыря Дзисёдзи в Киото.

черты «стиля сёин». Он представлял собой небольшую прямоугольную в плане постройку с крыльцом и передней-«гэнкан», окружённую садом или системой садов. Её внутреннее пространство с помощью фусума делилось на несколько помещений, в одном из которых вместо алтаря находилась ниша с полками — тигайдана. Наиболее ярко новые стилистические черты проявились в дворцовой архитектуре. Одной из ранних дворцовых построек этого периода является Кинкаку — «Золотой павильон» (от покрытых позолотой стен), входивший в дворцовый ансамбль близ Киото (ныне в черте города; основан в 1398), превращённый в 1408 в буддийский монастырь Рокюондзи. Расположенное на берегу пруда квадратное в плане здание с двумя ярусами покрытых корой кипариса крыш состоит из трёх этажей: два нижних — с раздвижными стенами и верандами, переходящими в широкие террасы-«энгава»; третий, верхний, опирающийся на крышу (с сильным выносом) второго этажа и увенчанный четырёхскатной крышей,— с неподвижно укреплёнными стенами и узким обходным балконом. Близкое по своей общей конфигурации к многоэтажным китайским павильонам периода Сун (см. *Китай*), это сооружение вместе с тем всецело связано с развитием японского зодчества. Специфически японские черты сказались в лёгкости каркасной конструкции, простоте очертаний террас и балкона, глади дощатых стен нижних двух этажей, а также в организации интерьеров. Однозальные, они демонстрируют связь с традициями «стиля синдэн» и одновременно использованием циновок-татами для покрытия пола предвосхищают черты «стиля сёин». Более явственно его признаки выступают в Гинкаку — «Серебряном павильоне», входившем в дворцовый ансамбль в Киото (основан в 1480-е гг.), впоследствии включённый в комплекс монастыря Дзисёдзи. Двухэтажный, квадратный в плане павильон с двумя ярусами крыш располагается на острове среди пруда. Тенденция зрительного сближения интерьера с окружающей природой получает здесь наиболее яркое выражение. Она проявилась в незначительной высоте, на которую (с помощью столбов) поднято над прудом здание, в отсутствии широкой террасы на 1-м этаже, благодаря чему помещение открывается непосредственно на воду пруда (с южной стороны) и в сад (с северной стороны), а также в наличии на 1-м этаже раздвижных створок между опорными столбами (в нижней части — дощатых, а в верхней — решётчатых, затянутых бумагой). Решение пространства интерьера первого этажа с подвижными членениями в виде перегородок-фусума подчиняется модульному принципу — полы застелены циновками, в главной комнате располагается окно-сёин. Чертами «стиля сёин» отмечен и входящий в ансамбль Дзисёдзи павильон Токудо (1486, приписывается мастеру Сюко), использовавшийся как храм и как место для проведения чайной церемонии. Квадратный план его помещения (с жаровней для кипячения воды в центре), членящегося подвижными перегородками, также основан на модульном принципе (размер пола в 4,5 татами). В стене размещается ниша с полками — тигайдана.

Сюко (?). Павильон Токудо (1486) ансамбля монастыря Дзисёдзи в Киото. Интерьер.

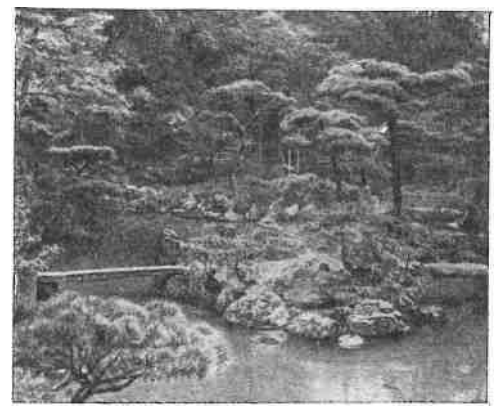
Параллельно с совершавшимся в зодчестве процессом перехода от «стиля синдэн» к «стилю сёин» в садово-парковом искусстве осуществлялась трансформация сада «стиля синдэн» в сад, организованный на базе дзэнского учения, по которому просветление достигается созерцанием природы во всём её величии и постижением родства человека с природой. При интуитивном принципе познания природы формирование садово-паркового ансамбля подчинялось строгим каноническим требованиям, изложенным в многочисленных трактатах, посвящённых этому виду творчества, из которых наиболее известный приписывается *Соами*. В качестве материала для садов использовались камни, олицетворявшие костяк сада, а также вода (в качестве водоёмов, водопадов) и растительность (гл. обр. вечнозелёные растения, мхи), выражавшие его плоть. Камни, являвшиеся основой сада, тщательно подбирались по принципу соответствия их формы, цвета и фактуры характеру сада. Способ их расположения определял основу композиции

ансамбля. Он подчинялся трём главным правилам: 1) ни одна из воображаемых линий, соединяющих два предмета, не должна быть такой же длины, как другая; 2) ни одна из воображаемых линий не должна быть параллельна другой; 3) два предмета не должны быть одного размера. Заложенные в этих правилах принципы относительности и асимметрии отвечали духу дзэнской эстетики с её неопределённостью, амбивалентностью, безграничным символизмом. Ему соответствовал строгий аскетизм монохромной колористической гаммы сада, основанной на сочетании серых, коричневых, зеленовато-бурых тонов.



Мусо Кокуси (?). Сад монастыря Тэнрюдзи в Киото.

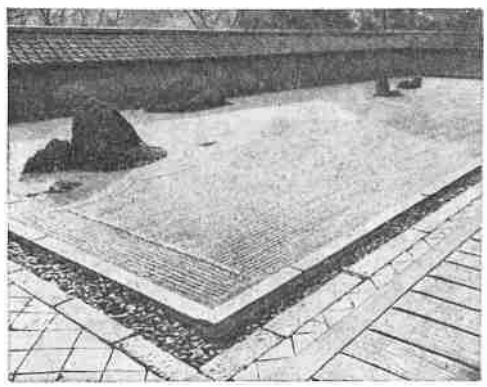
Согласно представленной в трактатах классификации, сады по своему характеру делились на два основных типа: «цукияма» — пейзажный и «хиранива» — плоский, выступавшие в полной, полусокращённой или краткой формах. Сады цукияма, обычно значительных размеров, представляли собой сконструированный из камней, деревьев, мхов, водоёмов и водопада реальный пейзаж, который, будучи олицетворением могучего и бесконечного мироздания, заключал в себе элементы символики. Строго продуманные аспекты его композиции воспринимались не только в процессе следования, но и из интерьеров органически включённых в него павильонов. Старейший из сохранившихся садов типа цукияма — сад монастыря Сайходзи в Киото («Сад мхов»; 1339, приписывается Мусо Кокуси), располагавшийся на двух разновысотных территориях — верхней с «садом камней» (ныне перестроен) и нижней с «садом мхов». Если динамичная трёхкаскадная верхняя композиция с вздымающимися подобно огромным утёсам камнями символизировала космогоническую панораму природы, где в мощном взаимодействии сталкиваются два начала — горы и вода, то более сдержанная по характеру нижняя, с эффектом пробивающегося сквозь кроны деревьев светового мерцания, поглощаемого мягким ковром мхов, плавными ритмами поворотов дорожки, ведущей к «Золотому пруду» в форме иероглифа «син» («сердце»), представляла собой более камерную картину природы, располагающую к спокойному созерцанию. К разновидности сада цукияма принадлежит сад монастыря Тэнрюдзи в Киото (приписывается Мусо Кокуси). Его развёрнутая на фоне лесистого склона горы композиция, состоящая из чередующихся пейзажных «мизансцен» (характер которых менялся в зависимости от времени года) из камней, песка и мхов, с расположенным в центре прудом также представляла бесконечную, являвшую собой модель мира картину природы. Примерами пейзажного сада, выполненного в полной форме, являются и озёрно-островные сады при «Золотом павильоне» близ Киото (ныне в черте города) и «Серебряном павильоне» в Киото (приписываются Соами). Композиционно строго продуманные фрагменты этих садов, созерцаемых через рамы стенных проёмов (служащих как бы их обрамлением), поражают сходством с естественными пейзажными мотивами, скрыто несущими в себе глубокий философский смысл: видимый из «Золотого павильона» пейзаж включает пруд с двумя островами «черепахи» и «журавля», символизирующими глубину познания и высоту человеческого духа; открывающийся вид из «Серебряного павильона» состоит из окружённого соснами пруда с островами и камнями-островками, обрамляющими отраже-



Соами (?). Сад при Гинкаку — «Серебряном павильоне», входившем в дворцовый ансамбль, впоследствии включённый в комплекс монастыря Дзисёдзи в Киото.

Сад монастыря Дайсэнин (Дайтокудзи) в Киото. 1509. Фрагмент.

ние павильона, которое как бы подтверждает дзэнскую догму об иллюзорности бытия. Другой тип сада — хиранива — создавался лишь из песка и камней, покрытых мхом. Располагавшийся на небольшой территории, замкнутой с трёх сторон глухой стеной, он созерцался из павильона, поражая изысканной цветовой строгостью и графической чёткостью форм. Возникавшая иллюзия пространства сада-микрокосма достигалась здесь большей степенью абстрагирования выразительных средств, при которой предмет выступал не только как таковой, но и как символ другого понятия. Знаменитый образец сада типа хиранива — «сад камней» монастыря Дайсэнин (Дайтокудзи; 1509) в Киото, представляющий собой символическую композицию в виде речного каскада с водопадом, мостом, перекинутым через пропасть, кораблём с сокровищами буддийской веры, плывущим к райским островам. Развёрнутая на ровной, засыпанной галькой площадке она включала 13 камней, символизировавших острова, водопад, корабль и так далее. При небольшой площади сада, наблюдаемого с террасы и из интерьера ходзё монастыря Дайсэнин, он казался протяжённым и многоплановым, что достигалось, в частности, использованием эффектов перспективы (так, камни переднего плана давались бóльшими по размеру, чем задние, их фактура была более чётко выявлена). Предельная отвлечённость и лаконизм выразительных средств достигнуты в так называемых кратких формах плоских садов. Наиболее яркими их примерами являются сады «Океан пустоты» монастыря Дайсэнин (Дайтокудзи), знаменитый сад монастыря Рёандзи в Киото (приписывается Соами), решение которых основывалось на выражении понятия «пустоты», связанного в дзэнском учении с отрешённостью созерцания, уходом в «надмирные» сферы просветления. Сад монастыря Рёандзи располагается на сравнительно небольшой по размерам площадке 19 *м* × 23 *м*, примыкающей к террасе жилища настоятеля и ограниченной от внешнего мира стеной, над которой поднимается ряд верхушек хвойных деревьев. На её ровной поверхности, засыпанной белым гравием, располагаются всего 15 камней, свободно объединённых в отдельные группы, у основания которых произрастает смягчающий строгую монохромию пейзажа зелёный мох. Эта предельно лаконичная композиция рождает бесконечное множество ассоциаций, среди которых превалирует впечатление чистоты, пустоты моря (параллельные полосы на поверхности гравия и круглящиеся вокруг камней напоминают волны) как символа бесконечного мироздания.



Соами (?). Сад монастыря Рёандзи в Киото.

Изобразительное искусство. В период Камакура скульптура, переживающая заключительный этап своего расцвета, развивалась по-прежнему в рамках буддийского иконографического канона, но сохранявшаяся условность в трактовке человеческого образа стала сочетаться со стремлением более непосредственного его выражения. С конца 12 в. развитие пластики было связано с восстановлением огромного числа скульптурных памятников древней столицы Нары, повреждённых во время войн или уничтоженных пожарами. Образовавшиеся при монастырях крупные скульптурные мастерские, возглавляемые мастерами Кокэй (работал в конце 12 — начале 13 вв.), Ункэй (ум. 1223) и Кайкэй (работал в конце 12 — начале 13 вв.) и др., определили важные идейно-стилистические сдвиги в пластике данного периода. Наблюдается отход от гармонически-изысканных образов, преобладавших в пластике эпохи Хэйан, с их тщательностью декоративной отделки, и обращение к мужественно-героическим образам эпохи Нара (более созвучным требованиям нового времени), отличающимся монументальностью объёмов, повышенной ритмической динамичностью (чему способствовало применение наряду с методом «ёсэги» метода «итибоку»; статуи охранителей — Нё в воротах Нандаймон монастыря Тодайдзи в Наре, дерево, раскраска, 1203, скульпторы Ункэй и Кайкэй), но дополненными при этом достоверными, острохарактерными чертами. Расширяется буддийский пантеон, вновь подвергается переосмыслению сложившаяся в нём иерархия. Хотя статуи главных божеств продолжают сохранять своё центральное место в алтаре, более активную сравнительно с ними роль начинают играть многочисленные скульптурные образы божеств и святых, воспринятых из смешанного буддийско-синтоистского пантеона и несущих миссию заступников и наставников. К ним принадлежат синтоистский бог Хатиман — покровитель воинов, божества Дзидзо-босацу — защитник детей, покровитель больных и слабых, Бисямонтэн — начальник воинов-охранителей стран света.

Кайкэй. Статуя синтоистского бога Хатимана в храме Хатимандэн монастыря Тодайдзи в Наре. Дерево, раскраска. 1201.

Их идеализированные, обобщённые по силуэту изображения представлены в осовремененном обличье воина или монаха (статуя бога Хатимана в храме Хатимандэн монастыря Тодайдзи в Наре, дерево, раскраска, 1201, скульптор Кайкэй). Заметное место в иерархии святых заняли обожествлённые знаменитые деятели буддийской церкви. С их деревянными скульптурными изображениями связано дальнейшее бурное развитие портретного жанра. Для эволюции искусства портрета конца 12—2-й пол. 13 вв., происходившей в русле установившегося в 8 в. канона, характерно тяготение к торжественно-монументальной образной трактовке, подчёркнутой пластической целостностью корпуса (что сближало его с нарской скульптурой), и одновременно стремление выявить тщательной моделировкой характерные особенности лица, позы, жеста, способствующих выражению индивидуального эмоционального строя персонажа. На рубеже 12—13 вв. продолжали создаваться фигуры буддийских настоятелей, представленных в виде мудрых старцев. В статуе священника Сюндзё Тёгэна в храме Сюндзёдо (Кайсандо) монастыря Тодайдзи в Наре (дерево, раскраска, начало 13 в.) с особой остротой фиксируются тонко моделированные черты аскетически-строгого лица — резко выступающие скулы, запавшие губы, припухшие веки усталых глаз. Наряду с изображениями настоятелей получают распространение статуи легендарных или исторических основоположников различных сект. Таковы статуи шести патриархов секты Хоссо в храме Нанэндо монастыря Кофукудзи в Наре (дерево, 1189, скульптор Кокэй). Акцентированная энергичная моделировка черт лица (скул, надбровных дуг, морщин, складок кожи) не только достоверно передавала особенности внешнего облика персонажей, но и способствовала выявлению оттенков душевных состояний их молитвенно-сосредоточенных волевых образов. Свойственная им эмоциональная напряжённость подчёркивалась блеском инкрустированных (кристаллическими породами камней) глаз, динамикой жестов рук, поворота корпуса, наклона головы, приподнятостью колен, сложной игрой складок одежды. Деревянные полихромные портретные скульптуры 1-й пол. 13 в. знаменуют собой расцвет камакурской пластики. Создавались значительные, полные земной силы изображения, близкие к нарским обобщённостью форм, чёткостью силуэта и сдержанностью тонировки. Их приближённость к натуре, созданная тщательно фиксированной мимикой, иллюзорным эффектом инкрустированных глаз, усилилась с принятием новых объёмных соотношений в фигуре (при общем укорочении пропорций расширились плечи, укрупнилась голова, увеличились ступни ног), подчёркивающих её реальную крепость. Эти черты ярко проявились в статуях двух легендарных индийских теологов 6 в. — Мутяку и Сэйсина в храме Хокуэндо монастыря Кофукудзи в Наре (дерево, раскраска, 1208—12, скульптор Ункэй). Изображённые в свободно ниспадающих одеждах, в величину натурального человеческого роста (Мутяку — выс. 194 *см*, Сэйсин — выс. 189 *см*) и помещённые на низких постаментах, как бы обращённые к толпе, они производили впечатление достоверных, близких людям того времени лиц. Статуи святых стали помещаться не только в алтарях: в ряде случаев они располагались в предалтарной, мирской части храма, предоставленной для обозрения толпе, иногда размещались в специальных храмах.

Статуя священника Сюндзё Тёгэна в храме Сюндзёдо (Кайсандо) монастыря Тодайдзи в Наре. Дерево, раскраска. Начало 13 в.

Ункэй. Статуя теолога Сэйсина (Васубандху) в храме Хокуэндо монастыря Кофукудзи в Наре. Дерево, раскраска. 1208—12.

В сер. 13 в., с активным развитием скульптуры не только в Наре, но и в Киото и Камакуре, а также в провинциальных центрах, расширился круг её сюжетов и способов их пластического воплощения. Образы главных буддийских божеств, следуя традициям нарской монументальной пластики, подчас обретали вид бронзовых колоссов. К их числу принадлежит Дайбуцу («Великий

Статуя синтоистского бога Хатимана в святилище Сэкикэцу Хатимангу в Кимане. Дерево, раскраска. Начало 14 в.

Будда») — одиннадцатиметровая статуя сидящего Амиды-Нёрай в Камакуре (1252). Деревянные фигуры патриархов в дзэнских монастырях Камакуры, а затем и других городов, превратившиеся в главные, а зачастую и единственные святыни ансамблей, обрели (не без воздействия китайской пластики) своеобразные иконографические черты. Они представляли собой полихромные деревянные статуи, изображавшие монахов с портретно переданными чертами, восседающих в спокойных, полных достоинства позах на подлинных креслах (статуя Букко Кокуси в монастыре Энгакудзи в Камакуре, дерево, 13 в.). Наряду со статуями духовных лиц в буддийских храмах Камакуры с середины 13 в. стали создаваться и посмертные статуи военачальников и прославленных сановников, деятельность которых приравнивалась к деятельности святых. Следуя традициям буддийской иконографии, фигуры изображались сидящими в торжественных фронтальных позах, как бы отождествляясь с изображениями божеств высших рангов. Портретируемый выступал как представитель определённого сословия, в парадной одежде и высоком головном уборе. Жёстко и крупно моделированная одежда членила скульптурный объём и подчёркивала его статичность. При большом типологическом сходстве в изображениях отмечались и признаки, характеризующие индивидуальность каждого персонажа. Выдающийся пример подобного светского парадного портрета — статуя политического и военного деятеля Уэсуги Сигэфуса в храме Мэйгэцуин в Камакуре (дерево, раскраска, сер. 13 в.). К скульптурным портретам военачальников наиболее близки были появившиеся в ряде синтоистских святилищ изображения святых, представленных в виде национальных героев — покровителей воинов. Их фигуры, изображённые в традиционных сидячих позах и облачённые в плавно облегающие одежды самураев, отличались свободой и мягкостью пластической трактовки, а их лица, исполненные высокого достоинства,— крупной и смелой моделировкой (статуя бога Хатимана в святилище Сэкикэцу Хатимангу в Кимане, дерево, раскраска, начало 14 в.). Усиливающаяся тенденция сращения буддийского и синтоистского пантеона способствовала расширению иконографических черт путём включения народных образов — юродивых, нищих, бродячих проповедников. Их изображения [статуи Басусэннина и Маварнё в Хондо монастыря Сандзюсангэндо (Рэнгёин) в Киото; статуя проповедника Куя в монастыре Рокухарамицудзи в Киото, все — дерево, раскраска, 13 в.], наделённые жанровыми чертами, нередко были представлены в неустойчивых позах и в экспрессивном сложном движении. В 14 в. с завершением строительства крупных буддийских храмов и усилением влияния секты Дзэн, отрицающей роль священных изображений и образов, пластическое искусство вступает в период упадка. Стремление сект превратить скульптуру в активное средство религиозного воздействия приводит к тому, что статуи, лишаясь былого духовного содержания, обретают иллюзорное сходство с натурой (фигуры облачаются в одежды из подлинных тканей, раскраска обретает резкие натуралистические тона).

Статуя спутника Каннон — Басусэннина в Хондо монастыря Сандзюсангэндо (Рэнгёин) в Киото. Дерево, раскраска. 13 в.

Статуя спутницы Каннон — Маварнё в Хондо монастыря Сандзюсангэндо (Рэнгёин) в Киото. Дерево, раскраска. 13 в.

Статуя проповедника Куя в монастыре Рокухарамицудзи. Киото. Дерево, раскраска. 13 в.

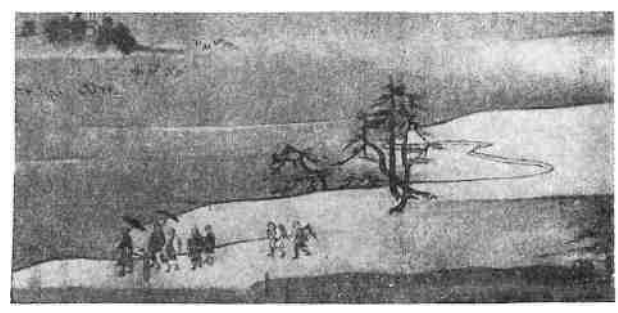
Для искусства живописи периода Камакура характерно формирование новых жанров, сложение новых художественных принципов. В конце 12 — начале 13 вв. буддийская живопись продолжает традиции предшествую-

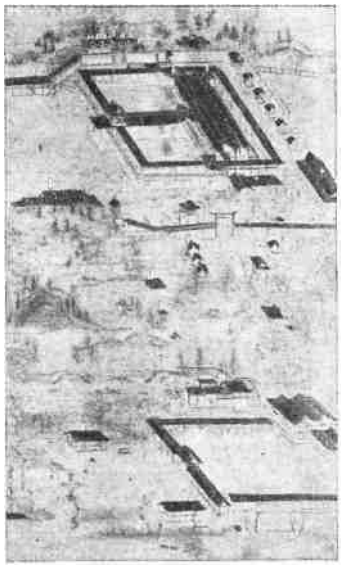
щей эпохи, но в трактовку священных образов вносятся элементы повествования, более зримо и достоверно разрабатывается окружающая их среда. Так, своеобразный эффект пространственности, нарушающий канонизированную схему, становится характерным для икон, изображающих традиционный сюжет сошествия Будды Амиды на землю, к людям («Будда, нисходящий к людям», 13 в., храм Тионин в Киото). С конца 12 в. наряду с изображениями божеств и святых в храмах появляются портреты реальных исторических деятелей, канонизированных как святые,— сначала патриархов и священников, а затем и правителей — императоров и сёгунов [портреты — императора Ханадзано, конец 12 в., монастырь Тофукудзи в Киото; императора Госиракавы, около 1200, монастырь Сандзюсангэндо (Рэнгёин) в Киото]. Их изображения, помещавшиеся, как и в иконах, на длинных, разворачивающихся по вертикали свитках-«какемоно», в чётких по силуэту позах сидящих святых, вместе с тем тяготеют к значительно большей близости к натуре. Жесты, черты лица, переданные скупыми средствами (гибким, чётким линейным штрихом), выражают индивидуальные особенности характера. Образцом раннего камакурского живописного портрета служит посмертное изображение сёгуна Минамото Ёритомо (работа приписывается *Фудзивара Таканобу*), ставшее святыней монастыря Дзингодзи в Киото. В этом портрете, выполненном в традициях хэйанской светской живописи, создан идеальный и обобщённый образ сурового героя-воина, лишённого черт божественной исключительности. Портретируемый изображён в высоком церемониальном головном уборе, в парадных тёмных одеждах, прямолинейные, плоскостно трактованные складки которых подчёркивают жёсткость черт властного сурового лица.

Фудзивара Таканобу (?). Портрет Минамото Ёритомо. Шёлк, тушь, минеральные краски. Монастырь Дзингодзи. Киото.

С конца 12 в. наряду с типом свитков, иллюстрирующих повести и романы, складывается новый тип многометровых свитков-«эмакимоно», иллюстрирующих легенды, притчи, военные эпопеи-«гунки» («Бан дайнагон экатоба»— «История дайнагона Бан», конец 12 в., собрание Сакаи, Токио), в котором с наибольшей полнотой выразились общая тенденция демократизации культуры и особенности художественного строя камакурской живописи. Широко распространившийся по всей стране, эмакимоно стал той сферой искусства, которая позволяла малограмотным самураям приобщиться к событиям своей истории. Внимание живописца сосредоточивается в нём уже не на показе утончённых эмоций, а на фиксации конкретного события (в котором главным действующим лицом выступает людская масса), действия, драматического накала страстей. В соответствии с этим меняется и художественный строй произведения. Вместо простого соединения отдельных изолированных статичных сцен создаются композиции, подчинённые единому активному действию. Бóльшую разработку получает пространственная среда, увеличивается выразительность линейного контура. В 13 в. стиль свитков-повестей эмакимоно достигает зрелости. Эмакимоно этого времени представляют собой грандиозные циклы, состоящие из множества сюжетов, развивающихся на площади от нескольких до 20 и более многометровых свитков. Красочные и яркие, они в то же время отличаются тонкой проработкой деталей, многообразием композиционных приёмов. Наряду со свитками, иллюстрирующими легенды, военные эпопеи («Хэйдзи-моногатари эмаки» — «Сказание о годах Хэйдзи», 13 в., Бостонский музей изящных искусств, Токийский национальный музей), распространились создаваемые при буддийских монастырях иллюстративные истории монастырей, жизнеописания знаменитых паломников («Китано-тэндзин энги эмаки» — «Легенда святилища Китано», 1212, приписывается *Фудзивара Нобудзанэ*, святилище Китано Тэмман дзиндзя, Киото; «Иппэн энги эмаки» — «Жизнеописание св. Иппэна», 1299, монастырь Канкикёдзи, Киото, и др.). В них развивается не только жанрово-повествовательное начало, но и усиливается интерес к показу среды в её разнообразных про-

«Жизнеописание святого Иппэна» («Иппэн энги эмаки»). Фрагмент свитка. Шёлк, минеральные краски. 1299. Монастырь Канкикёдзи. Киото.





Мандала из святилища Ивасимидзу близ Киото. Шёлк, минеральные краски. Конец 13 — начало 14 вв. Музей Окура Сюкокан. Токио.

явлениях. Зачастую пейзажные мотивы приобретают самостоятельную эстетическую ценность, становятся выразителем эмоционального тонуса произведения. В конце 13 — нач. 14 вв. под воздействием пантеистического учения секты Дзэн, вобравшего в себя многие элементы синтоизма, и с возрождением культа природных стихий (в результате трансформации буддийской религии) стремление к увеличению роли пейзажа ощущается не только в свитках эмакимоно, но и в религиозных композициях, где буддийские божества, отождествлённые с синтоистскими богами, начали олицетворяться природными формами — водопадами, горами, а порой представали в виде священных животных. Это явление получило отражение в иконах — «мандала». Однако в мандалах синтоистских храмов, в отличие от традиционных, предназначенных для буддийских храмов эзотерических сект, антропоморфный образ божества был заменён сначала схематизированной, плоскостно-геометрической композицией, изображающей как бы с высоты птичьего полёта святилище, окружённое пейзажем (в его трактовке отмечается тенденция к выявлению пространственности, подчёркнутой мягкой колористической гаммой зелёных, коричневых и белых тонов; мандала из святилища Ивасимидзу близ Киото, Музей Окура Сюкокан, Токио), а затем и достоверной, чисто пейзажной композицией, включающей изображение солнца, скал, водопада и деревьев («Водопад Нати», конец 13 — начало 14 вв., Художественный музей Нэдзу, Токио).

В период Муромати живопись, представленная гл. обр. свитками, а также росписями дворцовых стен и внутренних перегородок-«фусума» (способствовавшими зрительному расширению пространства помещения, разделяемого на камерные компартименты), развивалась в русле двух направлений: монохромной живописи «суйбоку-га», воспринявшей и развившей наследие китайской живописи периода Южная Сун, и полихромной живописи, следовавшей традициям национальной живописи «ямато-э». Вместе с тем под влиянием процесса сближения идеалов воинской верхушки с идеалами аристократии императорского двора шёл процесс проникновения и воссоединения этих направлений (гл. обр. на почве декоративных исканий), приведший в конце эпохи к зарождению стиля декоративной живописи. Монохромная живопись китайских художников буддийской секты Чань периода Южная Сун была активно воспринята в Я. с утверждением секты Дзэн. Первоначально она развивалась только в пределах школ монастырей секты Дзэн, крупнейшая из которых функционировала при монастыре Сёкокудзи в Киото. Монахи-художники этих школ, копируя и интерпретируя чаньские монохромные пейзажи с доминировавшим в них мотивом монаха-отшельника, заложили основу для выработки национальной японской трактовки монохромной живописи. В их числе: *Мокуан* — автор пейзажей, изображений буддийских патриархов и святых («Хотэй», Собрание Сумитомо), следовавший принципам Му-ци (см. *Китай*); *Као*, стремившийся в блестящих по тех-

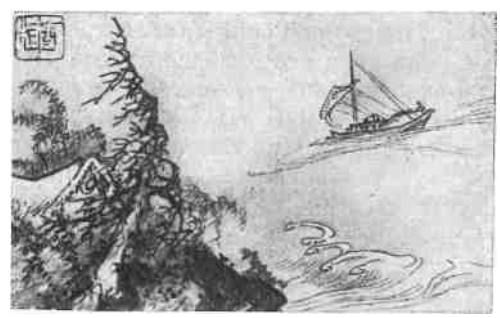
Минтё. «Хижина отшельника у горного ручья». Фрагмент. Бумага, тушь. Около 1413. Монастырь Контиин. Киото.

Дзёсэцу. «Ловля рыбы тыквой» («Хёнэн»). Бумага, тушь, подкраска. До 1408. Монастырь Тайдзоин (Мёсиндзи). Киото.

Сюбун. «Чтение в уединённой хижине в бамбуковой роще». Фрагмент. Бумага, тушь. Токийский национальный музей.

нике тушевого мазка, линии и пятна изображениях дзэнских патриархов («Священник Кандзан», Художественный музей Нагао, Камакура) уподобиться Лян Каю (см. *Китай*). С китайской чаньской традицией были связаны и такие крупные мастера, как Бомпо (1348—1420), Рёдзэн (работал в сер. 14 в.). Первыми попытками творческого освоения концепции чаньского пейзажа отмечено творчество *Минтё*, сумевшего придать пейзажным композициям («Хижина отшельника у горного ручья», ок. 1413, Монастырь Контиин, Киото) оттенок декоративности путём введения характерных для японского климата эффектов туманной световоздушной среды. Живопись другого крупного художника эпохи — *Дзёсэцу*, вошедшего в историю как основатель национальной школы монохромного пейзажа, носит уже более специфически японский характер. Его творчество [свиток «Ловля рыбы тыквой» («Хёнэн»), до 1408, монастырь Тайдзоин (Мёсиндзи), Киото] отражает стремление к декоративной стилизации путём использования традиции живописи ямато-э периода Камакура (ритмизация повторов волнистых линий первого плана, причудливость изогнутых стволов бамбука, чёткость обрисовки водоворотов вокруг камней). Китайские заимствования получают переосмысление в духе национальных традиций и в свитках ученика Дзёсэцу — *Сюбун* («Чтение в уединённой хижине в бамбуковой роще», Токийский национальный музей), сумевшего в числе первых воплотить тему монохромного пейзажа в крупномасштабной форме многостворчатой ширмы (ширма «Зима и весна», Кливлендский музей искусства, США), прибегая к размашистому письму и смелым тональным соотношениям. Наивысший подъём японского монохромного пейзажа ознаменован творчеством ученика Сюбун — *Сэссю*, в произведениях которого пейзаж как таковой приобретает самодовлеющий характер. Отмеченный особой остротой видения, мощным духовным напряжением, направленным на постижение природы, а через неё человеческого духа, он вместе с тем активно выражает собственное настроение художника. Эти черты творчества получили воплощение в двух стилистических манерах живописца. Первая из них — «син» («жизненно верная») характеризуется ломаными линиями рисунка, нервными мазками-точками, эффектными контрастами тёмного и светлого. Выполненные в этой манере пейзажи («Зимний пейзаж», 1480-е гг., Токийский национальный музей; «Пейзажи», 1486, собрание Мёри, Токио) демонстрируют отказ от многих условностей китайской живописи периода Южная Сун и обращение к свободной трактовке реальных форм, способствующей созданию образов, окрашенных личным тревожным мироощущением. Второй стиль, наиболее предпочитаемый Сэссю, основывался на технике «хабоку» («ломаная тушь»), сообщавшей произведению характер наброска. Исполненные в этом стиле произведения («Основатель дзэнской секты Бодхидхарма», собрание Ёсинари, Токио), хотя и опираются на традиции китайских художников (в эффектах резких кистевых мазков — влияние Лян Кая и Му-ци), в целом носят самостоятельный характер («Пейзаж в стиле „хабоку“», 1495, Токийский национальный музей), ещё более обнажённо выражающий свойственный эпохе Муромати специфически дзэнский дух. Присущие ему суровость, чувство беспокойства и динамизм, усмотренные Сэссю в статичных

Сэссю. «Ама-но Хасидатэ». Фрагмент свитка. Бумага, тушь. 1501—06. Национальная комиссия по сохранению культурных ценностей. Токио.

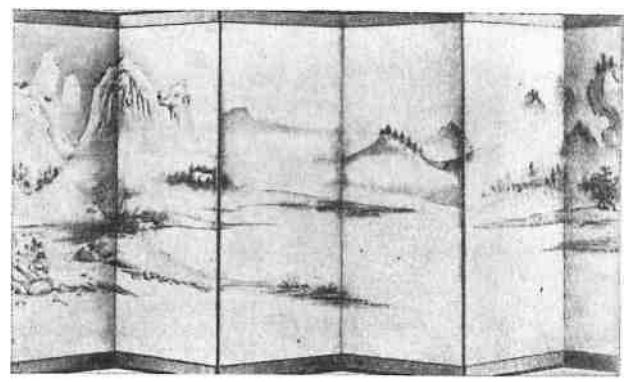


Сэссон. «Буря на море». Бумага, тушь. Собрание Нономура Фумихидэ. Киото.

Кано Масанобу. «Чжоу Мау шу восхищается лотосами». Бумага, тушь. Токийский национальный музей (слева). Гэйами. «Водопад». Бумага, тушь. 1480. Музей Нэдзу. Токио (справа).

формах природы, переданы через контрасты переднего и заднего планов, пространственные и световоздушные эффекты, создаваемые умелым использованием пустого фона, тончайшей градацией цветовых тонов. Оригинальность монохромной живописи Сэссю выразилась не только в характере её образного строя, но и в обращении (в последние годы жизни) к созданию не абстрактно-философского, а реального родного пейзажа («Ама-но Хасидатэ», 1501—06, Национальная комиссия по сохранению культурных ценностей, Токио). Среди последователей Сэссю — художники Дзёсуй Соэн (работал во 2-й половине 15 в.), *Сюгэцу* и крупнейший живописец 16 в. *Сэссон*. Последний в своих камерных по характеру монохромных произведениях (с излюбленным мотивом бури) прибегал к сознательной утончённой стилизации форм (путём точного ритмического построения, тонких масштабных перекличек, выявления изящества мазка), придавая им изысканное декоративное звучание. Близкая школе Сэссю традиция прослеживается в творчестве художников семьи «-ами», сохранявших, однако, более непосредственные связи с наследием чаньских мастеров. Первый её представитель — *Ноами* в пейзажах и изображениях буддийских святых близок к Му-ци, представитель второго поколения — Гэйами (1431—85) тяготел в пейзажах к школе Сюбун. Глава третьего поколения художников семьи «-ами» — *Соами*, писавший пейзажи не только на свитках, но и на ширмах и перегородках-фусума [в монастыре Дайсэнин (Дайтокудзи) в Киото], также был связан с традициями китайских художников секты Чань. Обращение к монументально-декоративному искусству становится характерной тенденцией в живописи 16 в., нашедшей более яркое проявление в творчестве художников школ Кано и Тоса. Школа Кано — первая светская династия придворных художников, работавших в монохромной технике. Её фактический основатель — *Кано Масанобу* (сын родоначальника династии — самурая, художника-самоучки Кано Кагэнобу, работавшего в 1-й пол. 15 в.) известен как создатель произведений в духе сунской монохромной живописи («Чжоу Мау шу восхищается лотосами», Токийский национальный музей), отмеченных стремлением к самоценной декоративности, так и изображений дзэнских патриархов в манере первых живописцев школы Тоса (см. ниже), произведений в жанре «цветы-

Кано Мотонобу (?). «Цветы и птицы». Бумага, водяные краски. 1509. Монастырь Дайсэнин (Дайтокудзи). Киото (слева).



Соами. Ширма «Четыре времени года». Бумага, тушь. Метрополитен-музей. Нью-Йорк (справа).

Кано Хидэёри. «Любование клёнами на горе Такао». Фрагмент парной ширмы. Бумага, водяные краски. Токийский национальный музей.

птицы» («Журавли», храм Синдзюан, Киото), приближенных в своей трактовке к монументальному пейзажу. Второй глава школы — *Кано Мотонобу* прославился преимущественно росписями в жанре «цветы-птицы». Выполненные на свитках, ширмах, раздвижных перегородках-фусума [в монастыре Рэйунин (Мёсиндзи) и в монастыре Дайсэнин (Дайтокудзи) в Киото], они демонстрируют расширение декоративных приёмов монохромной живописи за счёт использования методов школы Тоса. Его произведения отличает сочетание общего условно-декоративного характера трактовки композиции (плоскостные, нередко золотые фоны, тщательно прорисованные контуры) с подчёркнуто правдоподобным изображением отдельных мотивов (птиц, веток деревьев). В произведениях последующих представителей школы — Кано Юкинобу [Утаносукэ; 1513—75, росписи в монастыре Дайсэнин (Дайтокудзи) в Киото], *Кано Хидэёри* (пара ширм «Любование клёнами на горе Такао», Токийский национальный музей), — выполненных в сходной с работами Кано Мотонобу манере, прослеживается тенденция к включению жанровых сцен в крупномасштабные пейзажные композиции. Школа Тоса, тяготевшая к вкусам императорской фракции двора в Киото, считала своим долгом продолжать традиции национальной придворной живописи ямато-э, в противовес китайским влияниям, распространившимся в школах монохромной живописи. Тоса — старинная самурайская фамилия; её носил в конце 14 в. художник-любитель Тоса Юкимицу, а в нач. 15 в.— Тоса Юкихиро. Сын последнего —Тоса Юкихидэ (работал ок. 1430) известен как автор крупномасштабной композиции на ширме «Рыбная ловля с бакланами» (Токийский национальный музей), в общем декоративно-плоскостном решении которой сказалось обращение к традициям живописи ямато-э. Тот же характер присущ живописи Тоса Хиросика (работал в 1459—92), считающегося автором ширмы «Плакучие ивы у моста в Удзи» (Токийский национальный музей), и его сына *Тоса Мицунобу*, положившего начало (путём династийного брака) сближению школ Кано и Тоса. Для произведений мастеров этих школ (в жанрах «цветы-птицы», «празднества»), нередко работавших в соавторстве, стала характерна почти единая декоративная манера, основывавшаяся гл. обр. на принципах школы Кано.

Искусство портретной живописи на свитках — «какемоно» — оставалось преимущественно представленным изображениями на свитках буддийских патриархов, священников, правителей. Унаследовав от камакурского портрета принцип строгой канонизации облика персонажа в целом (патриарх неизменно изображался сидящим в кресле, в монашеском плаще с яшмовой пряжкой на плече и с жезлом в руке), сочетающийся со стремлением к выявлению отдельных индивидуальных черт, оно пошло в своём развитии по пути дальнейшей конкретизации образа. В результате наряду с подчёркнуто близкими к натуре изображениями (портрет патриарха Сёити, 1334, художник Тё Дэнсу, монастырь Тофукудзи, Киото) создавались портреты, в которых следование натуре способствовало раскрытию духовной напряжённости образа (портреты — Мусо Кокуси, 1345, художник Сюин, храм Мётиин, Киото; Асикага Ёсимицу, начало 15 в., храм Касондзи, Киото; дзэнского монаха Иккю Содзюн, 2-я половина 15 в., художник Кокусай, Токийский национальный музей). Вместе с тем в оформившейся разновидности этого жанра — конном парадном портрете военачальника (портреты — Асикага Такаудзи, сер. 14 в., собрание Мория, Киото; Асикага Ёсихики, конец 15 в., монастырь Дзидзоин, префектура Айти; Хосокава Сумитомо, 1507, Библиотека Эйсэй, Токио) раскрытие личности изображаемого шло не по пути отражения его духовного мира, а через показ атрибутов его военного чина и заслуг. Лицо портретируемого, трактованное условно, являлось равноценной со-

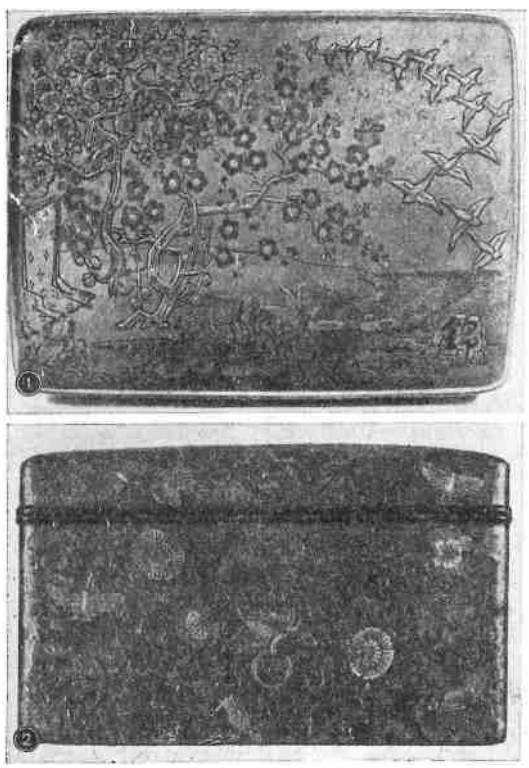
Тё Дэнсу. Портрет патриарха Сёити. Шёлк, водяные краски. 1334. Монастырь Тофукудзи. Киото.

ставной частью пышной полихромной (с преобладанием красного цвета) композиции, включающей тщательно изображённые доспехи, упряжь и др. В конце периода искусство портрета полностью склонилось к натурализму.

В **декоративно-прикладном искусстве** в период Камакура получают развитие многочисленные виды художественных ремёсел, сформировавшихся на предшествующих этапах, но сфера применения их продукции значительно расширяется. Основным заказчиком художественных изделий выступали уже не только буддийские храмы старых сект и придворная аристократическая знать, но и монастыри секты Дзэн и широкие слои воинского сословия. Эти обстоятельства определили сложение специфического стиля изделий, сочетающего строгую простоту форм и торжественную пышность декора.

С конца 12 в. вместе с восстановлением разрушенных пожарами монастырей и возведением многочисленных новых культовых сооружений особенно интенсивно развиваются области декоративно-прикладного искусства, связанные с созданием храмовой утвари. Высоким мастерством отличалось искусство художественной обработки металла (бронзы, серебра, меди), возродившее стилистические черты нарских изделий. Бронзовым литым колоколам были присущи простота и ясность форм. Ракам-«сярито» в форме больших ажурных пагод (рака, монастырь Сайдайдзи в Нара), предназначенным для перенесения буддийских реликвий, и подвесным корзинам-«кэко» для цветов (корзина, монастырь Синсёдзи, префектура Сига), используемым в храмовых церемониях, были свойственны изящество форм и эффектность отделки, создаваемая сочетаниями золота и серебра, резьбы и рельефа. Приход к власти нового сословия послужил мощным стимулом для развития в конце 12 — нач. 13 вв. оружейного дела, с наибольшей полнотой отразившего вкусы эпохи. Основным видом оружия был меч, который наряду со своей боевой функцией имел и ритуальное, и парадное значение, выступая символом воинской доблести. Если боевые мечи со слегка изогнутым лезвием имели сдержанное оформление, то ритуальные и парадные отличались пышностью отделки. Декор покрывал каждую деталь оружия. Лезвие (создававшееся путём сваривания нескольких полос железа в единую заготовку, далее подвергающуюся многократной ковке, закалке и полировке) украшалось узорчатым гравированным растительным орнаментом, рукоять отделывалась декором, выполненным из сплава золота и серебра с добавлением окислов железа. Особой декоративной выразительностью отличалась защитная пластинка-гарда («цуба»), находящаяся между рукоятью и лезвием. Металлические, как правило небольшие по размерам (ок. 6 *см* × 6 *см*), цубы украшались прорезными сквозными и рельефными орнаментальными композициями, состоящими преимущественно из растительных мотивов. Помимо мечей изготовлялись кинжалы, рукояти и обводки эфеса которых с ювелирной тщательностью отделывались золотом и серебром. Доспехам знатного воина был присущ лаконизм монументальных форм, сочетающийся с разнообразием декоративного убранства. Металлический шлем, имевший по бокам крылообразные отростки, на которых гравировались фамильные знаки, а также вздымающиеся кверху в виде рогов золочёные лопасти (они сообщали облику самурая грозную внушительность), украшался рельефным узором, золотыми и серебряными заклёпками. Составлявшие панцирь покрытые лаком металлические пластины и кожаные детали украшались тиснёным узором и скреплялись цветными шёлковыми шнурами, придававшими доспехам красочность.

Изделия из лака. 1. Крышка шкатулки. Техника «маки-э». Начало 13 в. Храм Мисима (префектура Сидзуока). 2. Косметическая шкатулка. Техника «маки-э», инкрустация перламутром. 13—14 вв. Собрание Мацудайра. Токио.



В 13—14 вв. значительно более широкое, чем прежде, применение получили изделия из лака. Лак употреблялся для изготовления бытовой и ритуальной утвари, им покрывались кожаные сёдла и части доспехов

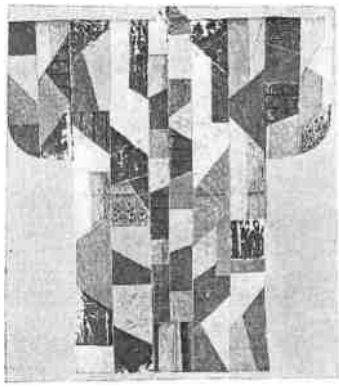
Сосуд типа «старый сето». Керамика. 14 в. Собрание Умэдзава. Токио.

воина. Сравнительно с предшествующим этапом ряд изменений претерпел характер декора лаковых изделий. В оформлении шкатулок, ящиков для письменных принадлежностей нарастает стремление к созданию картинных пейзажных композиций с изображениями близких к натуре цветов, птиц, скал и водоёмов (шкатулка для письменных принадлежностей, 13 в., храм Цуругаока Хатимангу, Камакура). Осуществлению этой тенденции содействовали и появившиеся новые технические приёмы. В 13 в. получила распространение техника «така-маки-э» (нанесение на поверхность предмета многослойного лакового рельефа с последующим покрытием его золотым порошком), позволившая создать пластически осязаемые, сочные по формам изображения. Начал применяться способ одновременного использования разнообразных сортов крупнозернистого и мелкого золотого порошка, а порой и золотой фольги, помогавший передавать тонкость и разнообразие тональных переходов.

В 13 в. с усилением торговых и культурных контактов с Китаем заметные сдвиги произошли в искусстве керамики. После спада, переживаемого гончарным искусством на протяжении периода Хэйан, оно вступило в стадию подъёма. Получил развитие ряд провинциальных керамических центров — Бидзен (Окаяма), Сигараки (Сига), Эхидзен (Фукуи), Токонабе (Айти), Тамба (Хиого), выпускавших тяжёлые толстостенные изделия со следами обжига, как правило, на неглазурованной поверхности. От них особо отличался центр Сето (Айти), основанный *Сиродзаэмон Като*, он выпускал многочисленные изделия повседневного обихода (кувшины, вазы для цветов, горшки, курильницы), характеризовавшиеся не только высококачественными прозрачными блестящими глазурованными покрытиями (зелёными, жёлтыми и чёрно-коричневыми), содержащими окислы железа и золу, но и благородными, мягкими, пластичными объёмами, многообразием мотивов сочного растительного орнамента, выполненного в технике рельефа, тиснения и гравировки. Сформованные нередко по примеру китайской керамики периода Сун по частям, они сохраняли живое ощущение прикосновения рук мастера.

В период Муромати развитие декоративно-прикладного искусства основывалось на эстетических идеалах придворной хэйанской культуры, принципах дзэнского буддизма и сложившихся под их влиянием эстетических установках театра Ноо. Одним из ярких видов творчества было искусство изготовления театральных масок, с которым после завершения эволюции буддийской храмовой скульптуры гл. обр. связывалось развитие пластики. Роль масок в музыкальной драме театра Ноо и её интермедиях Кёгэн, исполнявшихся в небольшом кубообразном сценическом пространстве с постоянной лаконичной декорацией в виде задника с изображением столетней сосны, была значительна (согласно принятым амплуа маски делились: в основной системе — на маски женских, мужских и сверхчеловеческих персонажей; в подсистеме — в зависимости от возраста и характера персонажа). Считавшиеся сакральным предметом, символом перевоплощений, они являлись воплощением эстетической категории «югэн» («красоты сокровенного»). В соответствии с ней маски не столько показывали, сколько скрывали прямое воплощение эмоций, лишь приподнимая завесу над движениями человеческой души. Они вырезались (нередко мастерами семьи «-ами», в т. ч. Дзоами, работал во 2-й трети 14 в.) из дерева, покрывались многослойным грунтом, а затем шлифовались и расписывались. Пластической моделировке масок драмы Ноо (чуть уменьшенных в масштабе по отношению к фигуре) была присуща необычайная тонкость, так что даже незначительные изменения в ракурсе и освещении придавали им новые эмоциональные оттенки. Маски для интермедий Кёгэн, перешедших из народных уличных фарсов, отличались более грубой, подчёркнуто резкой моделировкой форм, укрупнённостью размеров, придававшими образу величественно-монументальный характер, особенно остро воспринимавшийся на небольшой площадке сцены. Унаследованные масками этого вида принципы поздней камакурской скульптуры способствовали экспрессивно-драматической окраске присущего им гротескного начала. Категория «югэн» оказала влияние и на развитие театрального костюма, который вместе с тем почти не отличался по своей конструкции от повседневной одежды. В мужском костюме, характеризовавшемся пышными

Маски театра Ноо. 1. «Масуками». Около 1370. Мастер Дзоами. Собрание семьи Конго. 2. «Гёдзя». Около 1500. Мастер Мицутеру. (Обе — дерево.)

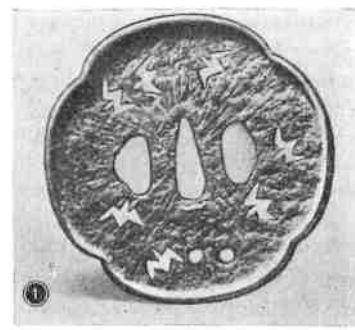


Кособэ. Сшитые фрагменты парчи, дамаста. Около 1560. Храм Уэсуги (префектура Ниигата).

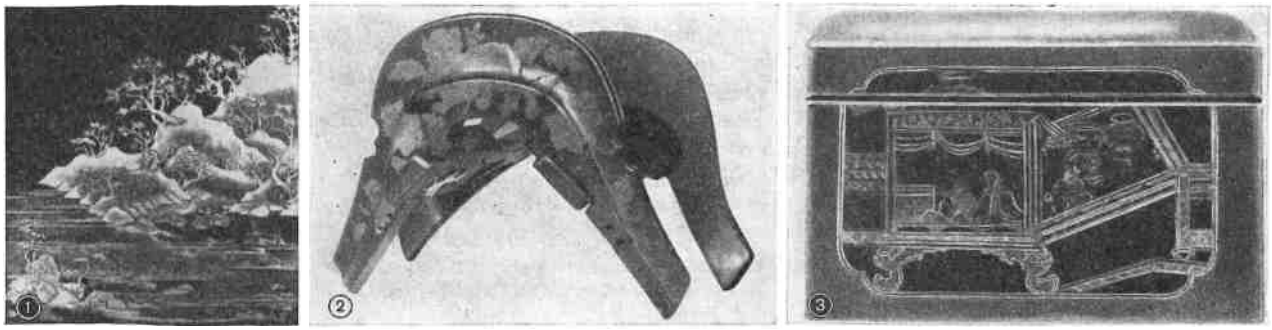
объёмными формами, полихромной колористической гаммой, в нижней части остались традиционные широкие складчатые шаровары, а в верхней — наряду с традиционным платьем со стоячим воротником и широкими рукавами распространилась одежда с широкими наплечниками («катагину»), украшенная изображениями фамильных гербов, помещёнными на груди, спине и рукавах. В женском костюме в качестве верхней одежды предпочиталось нарядное «кособэ» (в широком обиходе — «кимоно») — свободный прямого покроя халат с недлинными узкими рукавами, носившийся с поясом-«оби». Одновременно с кособэ в высших слоях общества существовала «утикакэ» (верхняя одежда того же покроя, что и кособэ, но без пояса). В украшении костюма главенствующую роль выполняла искусная орнаментация, как вытканная (обычно раппортного характера; парчовая ткань с золотыми изображениями стрекоз, 15 в., собрание Кандзэ, Киото), так и образуемая в результате сшивания отдельных фрагментов разных тканей (кособэ, парча, дамаст, ок. 1560, храм Уэсуги, префектура Ниигата), а также создаваемая вышивкой. Последняя к концу периода располагалась согласно конструктивному принципу по плечам и подолу костюма (в стиле «ката-сусо»).

Развитие искусства художественной обработки м е т а л л а оставалось связанным гл. обр. с оружейным делом. В оформлении цуб, накладок на ножны («ходзука») продолжали использоваться инкрустация драгоценными металлами и сплавами, сквозная ажурная резьба. В ряду крупнейших мастеров — основатель династии оружейников Гото — *Гото Юдзё* и представитель династии оружейников Нобуиэ — Нобуиэ I (1486—1564). Другим видом изделий из металла была посуда, среди которой выделяются сосуды для чайной церемонии. В их числе—железные котелки для кипячения воды, близкие своими непритязательными, грубоватыми формами к крестьянской посуде (котелки типа «асия»).

Изделия из л а к а по сравнению с камакурскими образцами стали более округлыми по форме, а композиция их декора — более свободной. Под влиянием китайских лаков появились новые типы изделий, изощрённее стало техническое мастерство. Искусством изготовления лаков, процветавшим при дворе сёгунов (покровительствовавших развитию этого вида творчества), занимались члены семьи «-ами» (в частности, Коами Митинага, 1408—78). В первую половину периода преобладавшими типами изделий были косметические шкатулки, курильницы (собрание храма Кумано Хатаяма, префектура Вакаяма). Техника их оформления обогатилась таким приёмом, как накладывание пасты на золотую роспись, что делало её более объёмной (этот способ нередко сочетался со шлифованием — «сисиай тогидаси»). В характере мотивов росписей (скал, водных потоков) сказывалось влияние живописи ямато-э. Для отделки широко применялись также золотая пудра, инкрустация кусочками золотой или серебряной фольги («кириканэ»), выпуклыми фрагментами перламутра. Во вторую половину периода среди лаковых изделий преобладали шкатулки для письменных принадлежностей, тушечницы. Для их оформления стала характерна инкрустация в китайском духе тончайшими полосками перламутра или металла (шкатулка «Гора Хорай», Токийский национальный музей). Начал внедряться метод имитации китайского резного лака, при котором золотой, красный или зелёный лак накладывался на резную деревянную основу.



Изделия из металла. 1. Цуба. Литьё, сквозная резьба. 16 в. 2. Котелок для чайной церемонии. Железо. 15 в. Собрание Хосоми. Осака. 3. Котелок для чайной церемонии типа «асия». Железо. (№№ 1, 3 — в Токийском национальном музее.)



Изделия из лака. 1. Тушечница с изображением горы Огура. Техника «маки-э». Собрание Муто. 2. Седло. Техника «маки-э». 3. Шкатулка для туалетных принадлежностей. Инкрустация золотой фольгой. (Все — период Муромати; №№ 2, 3 — в Токийском национальном музее.)

Дальнейшее процветание во 2-й половине 14—15 вв. керамических центров Токонабе (Айти), Сигараки (Сига), Тамба (Хиого), Бидзен (Окаяма), Эхидзен (Фукуи) и Сето (Айти) было связано с формированием культа чайной церемонии, в которой чаши-«тяван» и вазы играли важную роль. Керамика этих центров, простая и непритязательная, близкая простонародным вкусам, удачно соответствовала воплощённым в чайной церемонии дзэнским эстетическим принципам «саби», «ваби». В изделиях начавшего функционировать к 16 в. центра Карацу (Сага), покрытых молочно-белой или зеленовато-жёлтой поливой, качества, отвечавшие принципам саби, ваби стали культивироваться намеренно. С ритуалом чайной церемонии связано и развивающееся с конца 15 в. на основе традиции погребального украшения алтаря искусство составления букета — «икэбана» (термин означает и сам букет). Согласно законам икэбана в букет вошли 3 основных компонента: природный материал (цветы, ветви деревьев, листья, хвоя и др.), ваза и «кэндзан» (приспособление для укрепления и придания нужного положения стеблю, ветке). Композицию определили 3 основные ветки (или цветка), имеющие символическое значение: высокая — небо, средняя — человек, нижняя — земля. Отвечая дзэнским эстетическим принципам, икэбана отмечалась изысканной простотой, достигаемой выявлением естественной красоты материала, что определило такие её особенности, как асимметричность композиции, контраст цветовых пятен, фактур. Помещавшаяся в нишу-токонома, икэбана создавала не только яркий декоративный эффект, но и являлась своего рода эмоциональной доминантой интерьера.

Сосуд типа «сето». Керамика, глазурь, 16 в.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО последней четверти 16 — начала 17 вв. (ПЕРИОД МОМОЯМА)

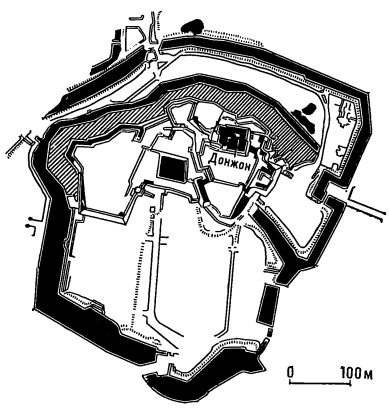
Недолгий, но значительный по своему содержанию период Момояма (1573—1614) явился переходным от развитого феодализма к позднему. Положение в стране в это время было сложным. После потери власти правительством сёгунов из дома Асикага Я. распалась на отдельные враждующие княжества. В обстановке непрекращающихся крестьянских восстаний у класса феодалов усилилась тенденция к объединению страны. Оно было окончательно завершено Токугава Иэясу (1542—1616), который в 1603 получил титул сёгуна. Образовалось сильное централизованное феодальное абсолютистское государство, в котором неуклонно развивались процессы, приведшие в дальнейшем к коренным социальным сдвигам. Возрастал масштаб торговли как со странами Востока, так и Европы (в 1584 в Я. прибыли испанские торговые корабли), способствовавшей развитию международных связей и расширению представлений о мире, росли города, крепло третье сословие (торговцев, ремесленников) с его демократическими устремлениями. Для культуры этого периода было характерно существование двух параллельно развивающихся слоёв: один из них был связан с пышным бытом феодальной воинской верхушки, другой — с художественными вкусами и потребностями горожан. Но при этом искусство обладало единой эволюционной направленностью. Оно совершало переход от средневекового религиозного восприятия мира к более чувственно-конкретному. Этот процесс, обусловивший расцвет декоративных

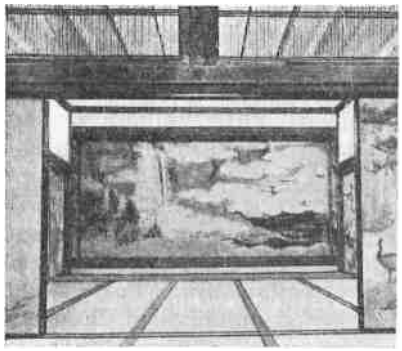
форм, приблизил искусство к духовному миру отдельного человека, предвосхитил его демократическую ориентацию на последующих этапах.

В **архитектуре** со 2-й пол. 16 в. традиционные виды культовых построек утратили доминирующее значение, главенствующая роль стала принадлежать замкам и павильонам, связанным с чайной церемонией. Распространение замка как вида сооружения было обусловлено применением завезённого из Европы огнестрельного оружия. Заимствуя некоторые черты европейских оборонительных сооружений (каменные цоколи, бойницы, решётки на окнах для стрельбы), а также мотивы китайского зодчества (фронтоны в форме «кара-хафу» — «китайской арки»), он отличается своеобразием планировочного, пластического и декоративного решения. Во 2-й пол. 16 в. замки возводились крупными феодалами-даймё в столицах своих княжеств и стратегически важных пунктах, а с нач. 17 в.— в резиденциях сёгунов династии Токугава. В зависимости от местоположения замки делились на горные («ямадзиро»), равнинные («хирадзиро») и горно-равнинные («хираямадзиро»). Территория замка извне защищалась каменными массивными стенами с 2—3-этажными угловыми башнями («суми-гура») и укреплёнными воротами, а также рвом или естественным водоёмом. Внутри замок был укреплён сложной системой нескольких рядов глинобитных стен (с внутренними дворами, подземными коридорами, лабиринтами и воротами), концентрически располагающимися вокруг центральной площади («хонмару»), где находились покои даймё (в «стиле сёин») и башня-донжон («тэнсю»). Последняя состояла из нескольких (до 7) постепенно уменьшающихся кверху прямоугольных глинобитных этажей-ярусов с выступающими черепичными крышами и фронтонами. Вознесённая на величественный каменный цоколь, она являлась вертикальной доминантой, господствующей над низкой застройкой призамковых поселений, расположенных концентрическими кругами вокруг замка и пересечённых радиально расходящимися от замка дорогами. В замках 2-й пол. 16 — нач. 17 вв., выполнявших гл. обр. оборонительную функцию, главенствующая роль принадлежала донжону; при этом если в ранних замках этого периода (в Маруоке, 1576; в *Осаке*, основан в 1583; в Мацумото, 1597, разрушен в 1945, восстановлен) донжоны отличались простотой и мощью архитектурных форм, то в более поздних (Хакуродзё в Химедзи, близ *Кобе*, основан в 1580, расширен в 1600, в современном виде восходит к 1607—08; в Хиконе, 1606; в *Нагое*, 1610—12) они обрели более богатый пластический облик. Среди замков начала 17 в. особо выделяется Хакуродзё, в котором общее строго функциональное конструктивное и планировочное решение сочетается с яркой декоративно-пластической трактовкой донжона. Его многочастная композиция, включающая главную 5-ярусную башню и примыкающие к ней 3 башни меньшего размера, пронизана лёгким ритмом чередующихся ярусов крыш то с треугольными, то с лучковыми (в форме «кара-кафу») фронтонами. Этому характеру ритмического строя отвечают белизна оштукатуренных стен (отсюда название Хакуродзё — «Замок белой цапли») и мерцающая позолота фигурок рыб-драконов на коньках крыш, усиливающих декоративное звучание сооружения. После объединения страны и прекращения междоусобиц снизилась оборонительная функция замков, постепенно они превратились в парадные дворцовые резиденции. Главная роль от донжона перешла к жилым и приёмным покоям, интерьеры которых воплотили в себе черты «стиля сёин». Первые примеры использования «стиля сёин» в репрезентативной дворцовой архитектуре известны в помещениях монастырских зданий, отведённых для приёмов [залы в храмах Кангакуин (1600) и Кодзёин (1604) монастыря Ондзёдзи в префектуре Сига]. Их обширные интерьеры с раздвижными стенами, приподнятым в глубине полом («дзёдан») — местом для почётных гостей, нишей-«токонома», нишей с полками — «тигайдана» и окном-«сёин» были украшены живописью и резьбой. Наибольшей выразительности декор достиг в парадных залах резиденций Току-

Замок в Мацумото. 1597, разрушен в 1945, восстановлен.

Замок Хакуродзё в Химедзи близ Кобе. Основан в 1580, расширен в 1600, в современном виде восходит к 1607—08. План.





Главный зал для приёмов в храме Кангакуин монастыря Ондзёдзи (префектура Сига). 1600.

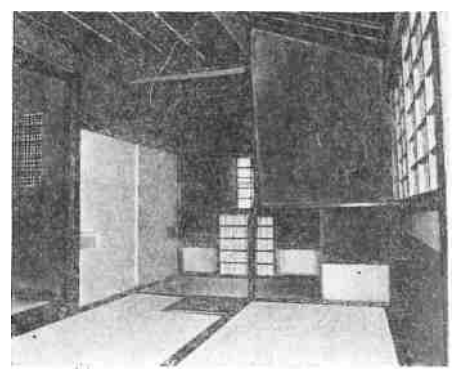
гава в Осаке, Эдо (современный *Токио*) и *Киото*. Из них от нач. 17 в. сохранился лишь приёмный зал замка-дворца Нидзё в Киото (основан в 1602), в свою очередь состоящий из 5 смежных залов; примечательно, что при переходе из одного зала в другой (в направлении к главному) повышается на ступень уровень пола и возрастает насыщенность убранства. Наибольшего богатства оно достигает в главном зале, где потолок украшен орнаментальной росписью золотом, а стены и перегородки — изображением сосен на золотом фоне. Этот мотив, напоминающий декоративный задник театра Ноо, и приподнятая площадка пола в глубине помещения придают ему сценичность, соответствующую помпезному и зрелищному характеру придворного этикета того времени.

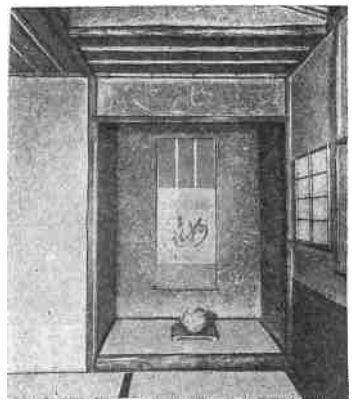
Для проведения чайной церемонии официальные правительственные круги использовали дворцовые постройки в «стиле сёин», а также специально выработанный архитектурный тип — чайный павильон («тясицу»). Он сложился в результате переработки в духе дзэнской эстетики традиций уединённых павильонов в «стиле сёин». Павильон представлял собой домик в виде сельской хижины с лёгкими глинобитными стенами, полом, устланным циновками-«татами», и крышей из соломы или древесной коры. Он включал приёмную, в которой гости ждали выхода хозяина, главную комнату с нишей-токонома и подсобные помещения. Ранний тип чайного дома, подчёркнуто схожий с хижиной, представлял павильон Каракаса-тэй («Зонтик»; последняя треть 16 в., приписывается мастеру Сэн-но Рикю) монастыря Кодайдзи в Киото. Его крыша в форме зонтика (отсюда и название павильона) имела каркас из радиально расположенных бамбуковых рёбер, покрытый соломой. Хорошо просматривающаяся из интерьера (ввиду отсутствия потолка) конструкция каркаса являлась основным его украшением. Для поддержки крыши галереи, ведшей из отдельно сооружённой приёмной в павильон, был использован необработанный древесный ствол, чем усиливалось впечатление близости архитектурных форм к природным. Этот же получивший распространение приём был применён и в павильоне Тэйгёкукэн (17 в., мастер Сова Канамори) монастыря Дайтокудзи в Киото, в котором для обрамления ниши-токонома применена покрытая корой искривлённая ветвь. Примером сложившегося типа чайного павильона является павильон Тайан (1582, приписывается Сэн-но Рикю) в монастыре Мёкиан в Киото. В его архитектуре стал ярче подчёркиваться символический смысл, примат духовного начала над материальным. Проход через маленький дверной проём расценивался как путь к смирению, отрешению от мирской суеты. Интерьер павильона (площадь его уменьшилась до 2 или 1,5 татами, т. е. стала менее чем 3 *м*²) представлял собой замкнутый мир сосредоточенного размышления. Небольшие окна с раздвижными деревянными решётками, размещённые в верхней части стен, не позволяли выглянуть наружу, а лишь пропускали слабый рассеянный свет. Он, в свою очередь, вместе с пустотой интерь-

Замок-дворец Нидзё в Киото. Основан в 1602.

Сэн-но Рикю (?). Чайный павильон Каракаса-тэй («Зонтик») монастыря Кодайдзи в Киото. Последняя треть 16 в. Интерьер.

Сова Канамори. Чайный павильон Тэйгёкукэн монастыря Дайтокудзи в Киото. 17 в. Интерьер.





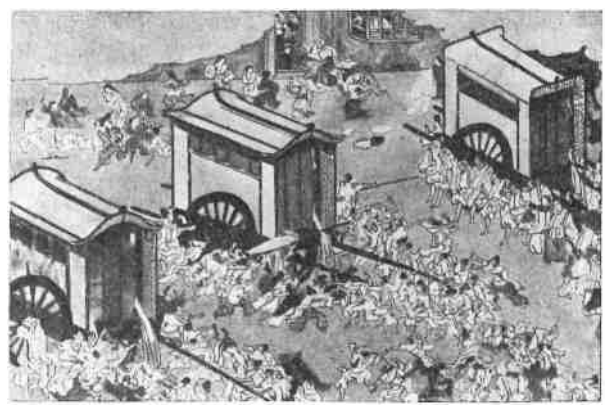
Сэн-но Рикю(?). Чайный павильон Тай-ан в монастыре Мёкиан в Киото. 1582. Слева — общий вид, справа — интерьер, ниша-«токонома».

ера, чёткостью его конструкций и гармоничностью пропорций помогал устранить ощущение тесноты, «размыть» реальные границы пространства. Роль жизненной среды, соразмерной человеку, стал выполнять особый тип с а д а — т. н. чайный сад («тянива»), через который пролегал путь к павильону. В нём появились дорожки из камней, каменные фонари, освещавшие путь, сосуды для ритуального омовения рук. Их внешний вид и способ расположения в общей планировке сада определяли ритм перехода из внешнего мира в мир чайной церемонии.

Изобразительное искусство. Развитие декоративной ж и в о п и с и было преимущественно связано с оформлением интерьеров дворцов знати и домов состоятельных горожан. Она представлена гл. обр. росписями стен-«сёдзи», перегородок-«фусума» и ширм, гармонировавшими с другими видами отделки интерьера (в частности, с резьбой), а также с окружающим постройку садом. Стиль этих росписей, отмеченный тяготением к крупным формам, отличают усилившиеся декоративные черты, обращение к бытовым темам, отражающим жизнь горожан. Он нашёл своё воплощение в творчестве мастеров официально признанных школ — Тоса, переживавшей последний этап развития, и Кано, вступившей в стадию расцвета. Тоса Мицуёси (1539—1613), возглавивший школу Тоса на данном этапе, создавал расписные альбомы [«Повесть о принце Гэндзи», «Праздники года», оба — собрание Ямагути (Канагава)], а также ширмы с развёрнутыми батальными композициями (приписывается пара ширм «Битва у Сэкигахара», собрание Маэда, Осака), в которых свойственные живописи «ямато-э» эмоциональная яркость и динамизм образной трактовки сочетались с подчёркнутой тщательностью проработки деталей, возникшей не без усилившегося влияния школы Кано. *Кано Эйтоку*, первый представитель школы Кано данного периода, прославился как автор росписей перегородок-фусума (дворца Адзути близ Киото, не сохранился) и ширм (порой большого размера; «Львы», Императорское собрание, Токио; «Виды Киото и его окрестностей», 1574, Собрание Уэсуги Таканори, префектура Ямагата), отличающихся приёмами, эффект которых был рассчитан на полумрак большого пространства интерьеров в «стиле сёин», — сочетание золотого цвета фона с яркими насыщенными красками изображений, выделение основного мотива путём его укрупнённого торжественно-монументального решения. Последующие представители школы, принявшие участие в оформлении крупнейших монастырей и парадных резиденций, продемонстрировали глубокое понимание задач искусства декоративной росписи стен интерьеров в «стиле сёин». Кано Мицунобу (1561—1608) и группе мастеров школы Кано приписываются росписи (в жанре «цветы-птицы») интерьеров замка-дворца Нидзё в *Кио-*

Кано Эйтоку (?). «Кипарис». Ширма. Бумага, позолота, водяные краски. Токийский национальный музей.

Кано Санраку. «Битва колесниц». Фрагмент ширмы. Бумага, позолота, водяные краски. Токийский национальный музей.



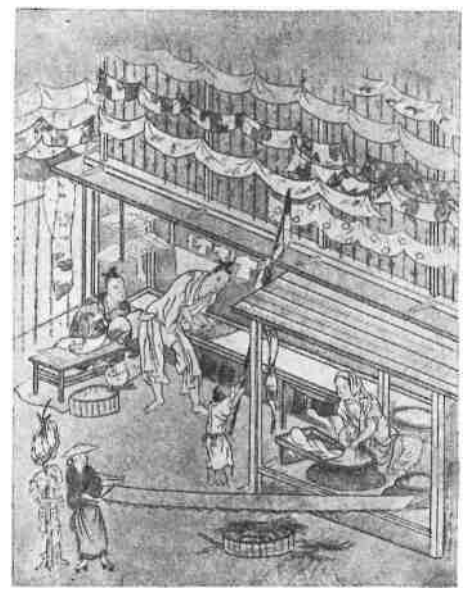
то. Характер рисунка, цветового решения, эффектов золотого фона, фокусирующего свет и отражающего его в виде золотого сияния, изменялся в зависимости от назначения интерьера. Наибольшая чёткость рисунка, интенсивность полихромной цветовой гаммы и яркость блеска золотого фона отличали росписи приёмных залов; изящество рисунка, мягкость монохромных цветовых сочетаний и приглушённое мерцание золотого фона были характерны для росписей жилых покоев. Расписывая наряду со стенами ширмы, художники школы Кано расширяли круг бытовых тем, вырабатывали новые композиционные принципы. В ширмах *Кано Санраку* эта тенденция проявлялась в тяготении к жанровой трактовке классических тем [ширма «Битва колесниц» (по мотивам романа Мурасаки Сикибу «Гэндзи-моногатари»), Токийский национальный музей], сближению их с явлениями действительности. Кано Найдзэн (1570—1616) в своих ширмах изображает уже непосредственно наблюдённые сцены празднеств («Праздник Хококу», 1606, храм Хококу, Киото). Заполняя ими всю поверхность ширм, он стремится представить широкую панораму различных социальных групп. Тема традиционных празднеств и обрядов получила разработку в ширмах жанра «обычаи разных месяцев» («цукинами фудзоку»), в композиции которых сцены городской жизни заняли доминирующее положение, укрупнились в масштабах. О расширении круга тем свидетельствует появление ширм на темы развлечений жителей городов («Берег реки Сидзё», Библиотека Сэйкадо, Токио; «Развлечения весёлых кварталов», Музей Ямато бункакан, Нара). Для них типичным становится выделение отдельных групповых сцен с персонажами, запечатлёнными в динамических позах, выражающими разнообразные эмоциональные состояния. Распространение получил также жанр «все профессии» («сёкунин-дзукури»). Кано Ёсинобу (работал в 1-й пол. 17 в.), избрав темой для ширм труд ремесленников, подробно показывал на каждой из их створок ту или иную мастерскую со всеми атрибутами и людьми за работой. Кроме того, известность обрели ширмы типа «намбан», изображавшие прибытие европейцев в Я. Они привлекали блеском золота, яркой красочностью, особой живостью в передаче облика и обычаев иностранцев.

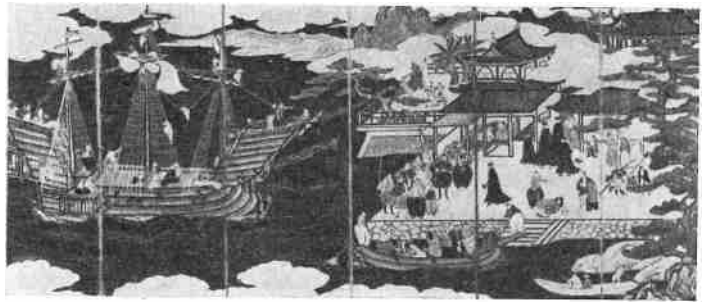
«Развлечения женщин». Фрагмент парной ширмы. Бумага, позолота, водяные краски. 1-я половина 17 в. Музей Ямато бункакан. Нара.

Для творчества художников, работавших в традициях дзэнской монохромной живописи, характерным стало сочетание традиционной философичности мотива, обретшего черты большей конкретности, с декоративной эффектностью пластического решения. Старейший представитель этого направления периода Момояма, последователь *Сэссю*—Кайхо Юсё (1533—1615) придавал своим произведениям (ширмы—«Сосна», монастырь Кэнниндзи, Киото; «Рыболовные сети», Императорское собрание, Токио), отмеченным лаконизмом и отвлечённо-

«Представление Кабуки». Фрагмент парной ширмы «Берег реки Сидзё». Бумага, позолота, водяные краски. Библиотека Сэйкадо. Токио.

Кано Ёсинобу. «Мастерская красильщика». Фрагмент ширмы. Бумага, позолота, водяные краски. 1-я половина 17 в. Храм Китаин (префектура Сайтама).





«Прибытие европейского судна в японский порт». Фрагмент парной ширмы типа «намбан». Школа Кано. Бумага, позолота, водяные краски. 1-я половина 17 в. Музей Сантори. Токио.

стью образного звучания, декоративную окраску, органически сочетая принципы тональной живописи тушью с манерой обобщённой яркой полихромной росписи. Последователь Кайхо Юсё — *Миямото Мусаси*, чья творческая манера выделялась особой экспрессивностью, сохранял присущую монохромной живописи колористическую строгость («Орёл на засохшем дереве», Художественный музей, Нагао). Пластическое решение образов самого прославленного мастера данного направления *Хасэгава Тохаку*, связанное с традициями монохромной живописи в духе Му-ци (см. *Китай*) и Сэссю, также нередко получало декоративную окраску. Выделяя из композиции какой-либо один лирический мотив (роспись фусума «Клёны», монастырь Тисякуин, Киото), он изображал его на золотом фоне, используя богатую цветовую палитру, порой с эффектными тональными контрастами. Для творчества *Ункоку Тоган*, работавшего преимущественно в технике монохромной живописи тушью в духе Сэссю, было свойственно обращение к конкретным мотивам родной природы (пара ширм «Гора Ёсино», собрание Мёри, Токио), проникнутым тонким лирическим настроением.

Хасэгава Тохаку (?). «Сосна и цветы». Фрагмент ширмы. Бумага, позолота, водяные краски. Монастырь Тисякуин. Киото.

Развитие **декоративно-прикладного искусства** стилистически шло по двум направлениям. Первое, связанное с дворцовым обиходом и оформлением парадных интерьеров, отличалось тяготением к роскоши, усилением декоративных эффектов. Второе, возникшее в связи с чайной церемонией, утверждало принципы естественности, природной простоты, любования бедностью. В организации пространства интерьера в «стиле сёин» значительную роль играли предметы обихода (столики, шкатулки, пеналы), выполненные в технике л а к а. Искусство изготовления лаков переживало период расцвета. Продолжая традиции лаков эпох Камакура и Муромати, лаки Момояма отличались рядом новых особенностей. Изысканные и простые по формам, они декорировались с использованием приёмов и мотивов живописи ямато-э, таких, как деление поверхности изделия на участки с контрастными по цвету рисунками (напр., чёрным и золотым), асимметрия композиции, пышность свободных по рисунку растительных мотивов. Набор технических приёмов был чрезвычайно разнообразен. В дополнение к основной технике «золотого лака» — «маки-э», упростившейся с изобретением приёмов «маки-ханаси» (распыление золотого порошка) и «маки-абисэ» (нанесение кистью золотого порошка на рельефные изображения), применялись техники рельефа, полировки, красного лака, гравировки, инкрустации, полихромной эмалевой росписи. Вместе с тем количество изделий, выполненных с использованием техник рельефа и полировки, значительно сократилось. Наибольшее распространение получила разновидность лаков «маки-э» — «кодайдзи», для которой была характерна роспись золотым лаком в виде растительных, свободно располагаю-

Изделия из лака. 1. Дарохранительница с изображением виноградной лозы и монограммой Христа. 2. Стол с изображением осенних трав. Фрагмент крышки. (Оба — техника «маки-э»; Токийский национальный музей.)

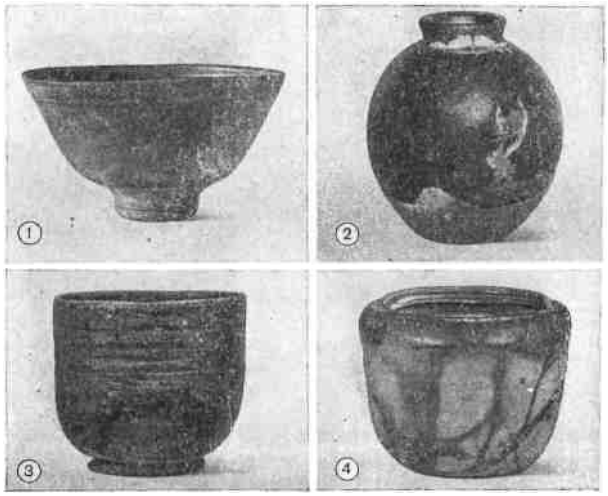
щихся по плоскости мотивов (стол с изображением осенних трав, Токийский национальный музей). Другой известной разновидностью лаков «маки-э» были лаки, в темах и характере росписей которых проявились веяния европейского искусства (дарохранительница с изображением виноградной лозы и монограммой Христа, Токийский национальный музей). Костюм театра Ноо сохранял свою близость к повседневной одежде. Основным видом как мужской, так и женской одежды являлось «кособэ», выполнявшееся из богатых по цвету с обилием золота тканей, украшенных несколько укрупнёнными мотивами орнамента. Главным различием мужского и женского кособэ служили их аксессуары. Женский костюм включал широкий пояс-«оби» (для торжественных случаев — из парчи). Важнейшим элементом мужского костюма было носившееся у пояса оружие. Искусство оружейников, выполнявших прочные и гибкие лезвия мечей и кинжалов, декоративно оформленные ножны, рукояти и гарды («цубы»), достигло значительного развития. Расцвет переживали школы оружейного искусства. Наиболее крупные из них — Гото и Умэтада, основанная *Умэтада Миёдзю*.

Кособэ. 1. Шёлк, вышивка, аппликация фольгой. 2. Парча, вышивка. 3. Шёлк, вышивка, окраска способом резервации. Конец 16 в. (Все — Токийский национальный музей.)

Цуба. Железо. 16 в. Токийский национальный музей.

Самые оригинальные и значительные произведения декоративно-прикладного искусства связаны с ритуалом чайной церемонии, который во многом определялся характером подбора и степенью их соответствия принципам «саби», «ваби». Железные котелки для воды с как бы полустёршимся от долгого употребления рисунком имитировали деревенские, старые образцы. Керамические вазы и чашки также приближались по форме и цвету (близкому к естественному цвету глины или земли) к народным изделиям. При том, что сосуды на чайной церемонии много раз передавались из рук в руки, большое внимание уделялось их тактильным свойствам. Изделия нередко получали неправильную, сложную, «живую» поверхность, создающую ощущение их близости к природным формам. Обладая ярко выраженной пластичностью, эффекты которой раскрывались по мере кругового обозрения (что сближало их со скульптурой), они имели и эстетически наиболее выразительную позицию, своего рода фасад. Приближаясь по своим функциям и художественным принципам к станковым формам искусства, керамические сосуды часто имели собственные названия, подписи и печати выполнявших их мастеров. Искусство керамики не только достигло высокого художественного совершенства, но и сделалось более распространённым. Этому способствовали завезённые в результате захватнических

Керамика. 1. Тяван типа «нэдзуми-сино». 17 в. 2. Сосуд типа «орибэ». Первая половина 17 в. Частное собрание. Токио. 3. Сосуд для вина типа «сино». 17 в. 4. Тёдзиро Сасаки. Чашка типа «раку-яки». Собрание Коноикэ. Осака.



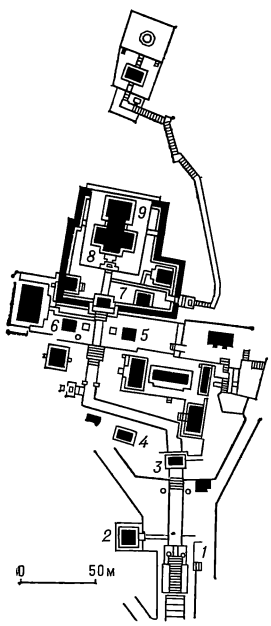
Керамика. 1. Тяван типа «хаги». 2. Чайница типа «сацума». 3. Тяван типа «сигараки». 4. Сосуд типа «бидзен». Частное собрание. Токио. (Все — 17 в.)

войн с Кореей (в 1590-е гг.) пленные корейские мастера-керамисты, организовавшие новые мастерские, а также освоение многокамерных печей для обжига корейского типа, которые позволили значительно увеличить выпуск продукции. Первые такие печи были при мастерских Сето (Айти) и Карацу (Сага); их продукция продолжала традиции керамики центров Сето и Карацу периода Муромати. Мастерские Сето с принадлежащими им также печами Мино (Гифу) славились производством сосудов типа «ки-дзэто» («жёлтый сето»), в которых гравированные иглой композиции из растительных и геометрических мотивов служили фоном для свободной росписи зелёными тонами по жёлтой глазури. Там же выпускалась керамика типов «сино» и «орибэ». Сосуды сино (названные в честь «тядзина» — «мастера чая» Сино Сосин) выполнялись из пористой тяжёлой керамической массы и украшались свободной (геометрическими мотивами) росписью ангобом, поверх которой накладывалась вязкая белая глазурь с красноватыми затёками. Одна из распространённых разновидностей керамики сино — «нэдзуми-сино» («серый сино»), в которой применялась глазурь серого цвета. Керамика типа орибэ, близкая по технике исполнения керамике сино, отличалась более гладкой глазурованной поверхностью и более строгим расположением мотивов росписи (полос, прямоугольников, растительных форм), покрывающих всю поверхность изделия. Наиболее известная разновидность керамики орибэ — «ао-арибэ», для которой характерна глазурь травянисто-зелёного оттенка. В мастерских Карацу выпускались чаши с росписью (растительными мотивами) по белой глазури, не скрывающей шероховатости стенок сосудов. Выполненная в свободной и лаконичной манере, отрывистыми ударами кисти, она придавала изделиям особую выразительность. Изготовлявшиеся в Карацу также вытянутые по пропорциям вазы были близки корейским образцам. В Киото сложился тип керамики «раку-яки», в котором наиболее чётко выявились принципы дзэнской эстетики. Его основы заложил *Тёдзиро Сасаки*, работавший для известного тядзина Сэн-но Рикю. Сосуды типа раку-яки (от иероглифа «раку», изображённого на наследственной печати, пожалованной после смерти Тёдзиро Сасаки его роду) выполнялись от руки. Образующиеся при этом неправильности формы, так же как и деформация, возникающая при обжиге, служили неотъемлемыми элементами эстетической привлекательности изделий, отвечая принципам саби, ваби. Все авторы керамики типа раку-яки придавали особое значение её эстетическим качествам, но особенно высокие художественные качества и артистизм были присущи чашкам типа раку-яки, выполненным *Хон-Ами Коэцу*. Из мастерских, организованных при участии корейских керамистов, выделялись Арита (Сига), Сацума (Кагосима), Хаги (Ямагути), Бидзен (Окаяма), Сигараки (Сига), Ига (Миэ). Мастерские Арита выпускали керамику со свободно располагающимися расписными растительными и геометрическими мотивами, выполненными в бело-коричневой гамме. С открытием близ Ариты в конце 16 в. месторождений каолина и полевого шпата стал изготовляться фарфор, первые образцы которого имели кобальтовую роспись. Для керамики типа «сацума» была характерна глазурь, состоящая из чёрного и белого слоёв, образующая причудливые затёки и пятна. Изделия типа «хаги» в большинстве случаев покрывались гладкой жёлто-зелёной или молочно-белой глазурью. Их отличали тщательность пластической проработки формы, относительная тонкость стенок. Сосудам типов «бидзен», «сигараки» и «ига» были свойственны неправильность формы тулова, подчёркнутая кривизна очертаний горла, шероховатость поверхности с вмятинами от пальцев художника.

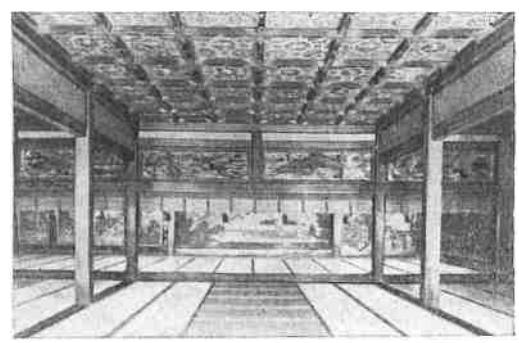
АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО 1-й половины 17 — 2-й трети 19 вв. (ПЕРИОД ЭДО)

Период Эдо [1614—1868; по названию новой столицы Эдо (современный *Токио*), основанной правящей династией Токугава] — последний этап развития феодальной культуры Я. Несмотря на реакционную политику правительства — сёгуната (в частности, запреты 1633 и 1639 на посещение страны иностранцами), направленную на укрепление одряхлевшей феодальной системы, в процветавших городах — столице Эдо, *Киото*, *Осака* — укреплялась реальная власть богатого купечества, росло благосостояние мелкоторгового и ремесленного слоёв, сыгравших ведущую роль в культуре данного периода. Их мировоззрение, постепенно отдалявшееся от религиозного, было склонно к рационализму, в центре внимания находились конкретные повседневные явления жизни, мораль противостояла морали «власть имущих». В художественных воззрениях сказались полнокровная яркость мировосприятия, пристрастие к открытой декоративности. В 1-й пол. периода в культуре доминировал процесс освоения и переосмысления горожанами японского художественного наследия предшествующих эпох. Этот этап связан преимущественно со старой столицей— Киото, богатой культурными традициями. С конца 17 — нач. 18 вв. изобразительное искусство развивалось под эгидой Эдо, где расцвело принципиально новое, противостоящее официальным канонам, полностью ориентированное на интересы и вкусы городских масс направление «укиё-э». Оно было тесно связано с демократическими течениями в других областях городской массовой культуры — литературой «укиё-дзоси» и театром Кабуки. Их общими темами были развлечения, лирические переживания и будничные заботы горожан, а местами действия чаще всего являлись «весёлые кварталы». Принципы укиё-э достигли наиболее полного выражения в цветной гравюре на дереве, оказавшей воздействие на другие области японского искусства. Во 2-й трети 19 в. в японской культуре отразились явления общенационального кризиса, завершившегося в 1867—68 свержением токугавского режима и победой буржуазной революции (Мэйдзи исин). Прослеживающиеся в изобразительном искусстве прогрессивные тенденции были связаны гл. обр. с развитием пейзажной гравюры. В условиях усилившейся борьбы за прекращение политики самоизоляции активизировалось изучение культуры европейских стран, их изобразительного искусства.

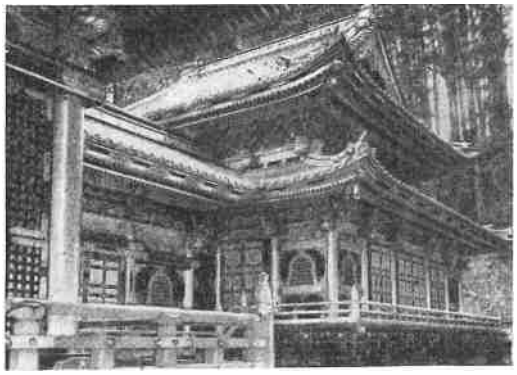
Архитектура. Столица Эдо, сформировавшаяся вокруг замка, имела радиально-кольцевую планировку. Небольшие города, возникавшие гл. обр. вдоль дороги, сохраняли её (застроенную по обеим сторонам примыкающими друг к другу постройками) в основе своего плана. Из уцелевших архитектурных сооружений периода наиболее значительные относятся к его началу. Они демонстрируют завершение развития феодальной архитектуры с её двумя стилистическими направлениями, чётко выявившимися ещё в период Момояма: пышным парадным и сдержанным камерным. Традицию пышного торжественного стиля представляет зал приёмов, возможно, дворца Фусими (ныне монастыря Нисихонгандзи; основан ок. 1632) в Киото. Близкий по своему типу к приёмным залам резиденций Токугава периода Момояма, он более ярок в своём парадном великолепии, что достигалось значительностью размеров зала, разделённого двумя рядами столбов на три нефа, разнообразием элементов ансамбля декоративного оформления, включавшего росписи (кассетированного потолка, стен, перегородок), ажурную деревянную резьбу, металлические позолоченные детали. Эта стилистическая направленность нашла своё яркое воплощение и в самом грандиозном сооружении 1-й пол. 17 в.—ансамбле в *Никко*, совмещающем типы синтоистской и буд-



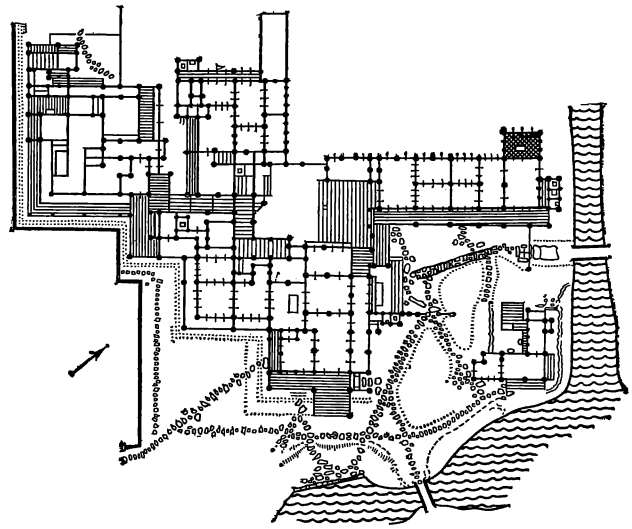
Погребальный комплекс Тосёгу ансамбля в Никко. Основан в 1617, перестроен в 1634—36. План: 1 — тории; 2 — пагода; 3 — внешние ворота; 4 — конюшня священных коней; 5 — колокольная башня; 6 — барабанная башня; 7 — ворота Ёмэймон; 8 — ворота Карамон; 9 — храм Хайдэн (слева).



Зал приёмов, возможно, дворца Фусими (ныне монастырь Нисихонгандзи) в Киото. Основан около 1632. Росписи приписываются Кано Танъю и др. (справа).

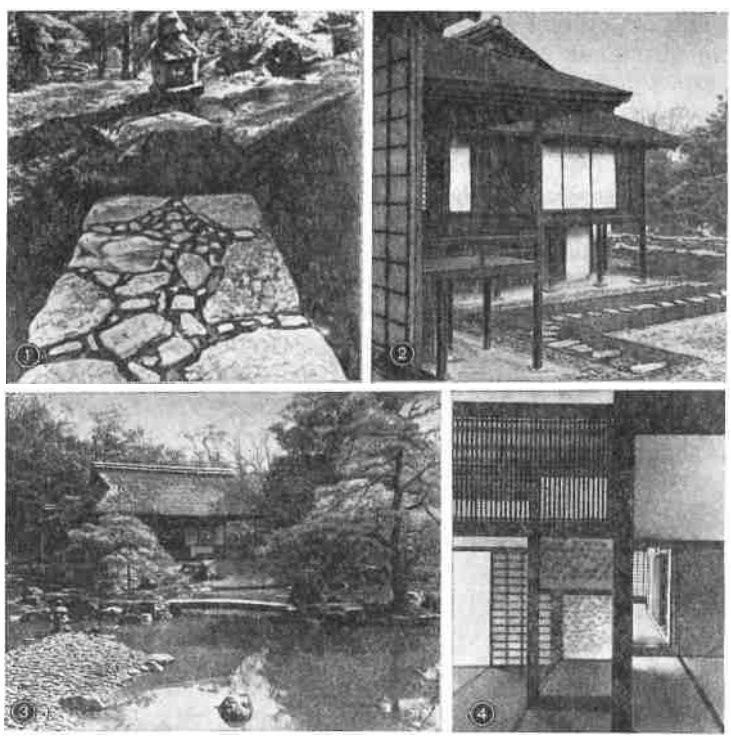


Главное святилище погребального комплекса Тайюин ансамбля в Никко. 1651—52.



Кобори Энсю, по другим данным — принц Хасидзё Норитада. Главное здание императорского дворца Кацура близ Киото (ныне в черте города). Около 1620—58. План.

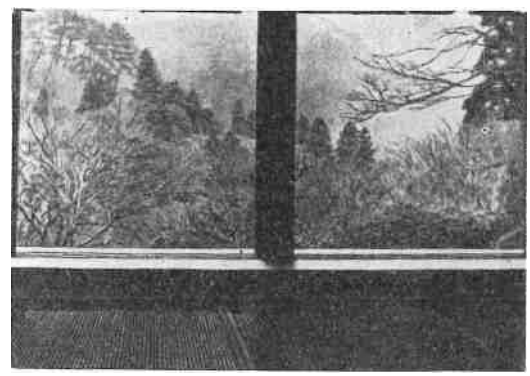
дийской архитектуры. Он представляет собой два самостоятельных погребальных храмовых комплекса, расположенных около мавзолеев сёгунов Токугава. Главный комплекс — Тосёгу (основан в 1617, перестроен в 1634—36) состоит из расположенных на пологом склоне горы по оси Ю.—С. тридцати четырёх зданий (буддийские храмы, пагода, синтоистские сокровищницы, конюшня священных коней), поражающих необычайной пышностью декора. Роскошь построек нарастает с приближением к главному храму — Хайдэн. В числе нарядных и вычурных сооружений комплекса — ворота Ёмэймон и Карамон. Их тяжёлые черепичные крыши поддерживаются столбами с системой кронштейнов, украшенных резьбой по дереву и лаку, раскраской, позолотой, металлическими чеканными деталями. Особой пышности отделка достигает в храме Хайдэн. Его фасад декорирован деревянными резными рельефами, металлическими деталями, расписными орнаментальными фризами. Парадный зал с кассетированным резным потолком напоминает роскошные приёмные залы замков-резиденций. Во втором комплексе — Тайюин (1651—52), отличающемся от первого более симметричной планировочной структурой, стремление к обильному декору привело к утрате тектонической ясности архитектурных форм. Другое направление, отмеченное сдержанным камерным характером, представлено императорским загородным дворцом Кацура близ Киото (ныне в черте города; около 1620—58, по традиции приписывается Кобори Энсю, по другим данным — принцу Хасидзё Норитада). В его ансамбле, органически



Кобори Энсю, по другим данным — принц Хасидзё Норитада. Императорский дворец Кацура близ Киото (ныне в черте города). Около 1620—58. 1. Фрагмент сада. На переднем плане — дорожка из камней, на дальнем — каменный фонарь. 2, 4. Постройка Тюсёин («Средний сёин») главного здания дворца [№ 2 — фрагмент фасада, № 4 — интерьер (вид из комнаты Косёина — «Старого сёина»)]. 3. Сад, павильон Сёкинтэй («Павильон сосны и лютни»).

соединившем принципы различных архитектурных стилей (парадного дворцового — «синдэн», жилого — «сёин» и чайного павильона — «тясицу»), получило концентрированное выражение представление японцев о гармонии природы, человека и дома. Многочисленные постройки Кацура свободно раскинулись в саду вокруг большого пруда с отмелями и насыпными островами. Главное здание дворца состоит из трёх примыкающих друг к другу построек, высоко поднятых на столбах и окружённых террасами под сильно нависающими крышами типа «иримоя»: Косёин («Старый сёин»; 1620—25, отдельные перестройки в 1642—47), Тюсёин («Средний сёин»; 1642—47) и Синсёин («Новый сёин»; 1658), присоединяющегося к более ранним постройкам через маленькую «музыкальную комнату» («гакуя») с широкой верандой. Зигзагообразные очертания фасада здания (без главного, акцентированного вида), способствующие мерному сопряжению архитектурных форм с природными, характерная для «стиля сёин» конструкция раздвижных стен-«сёдзи», открывающая интерьер наружу, а также сама натуральность материалов (гл. обр. дерева) с их подчёркнуто выявленной естественной красотой делают дворец органически сопричастным саду. Непосредственной связи с окружающей природой были подчинены и многочисленные павильоны (Гэппаро, Сёкинтэй — «Павильон сосны и лютни», Сёкатэй — «Павильон любования цветами»), выполненные в «стиле тясицу» с его принципом изысканной простоты форм, уединённости расположения, но отмеченные большей открытостью интерьера. Садовый ансамбль Кацура сочетает в себе черты садов разных типов, но общий его характер диктуется стилем чайных садов, определяющим восприятие пейзажа в процессе движения, плавный ритм которому задаёт дорожка, пролегающая по почти равнинному участку. Ансамблю Кацура стилистически близок императорский дворец Сюгакуин близ Киото (ныне в черте города, 1-я пол. 17 в.), знаменитый своим садом с эффектным контрастом всегда подёрнутого туманом далёкого заднего плана (с видом на горы) и чёткого по очертаниям переднего (с формами пейзажного сада).

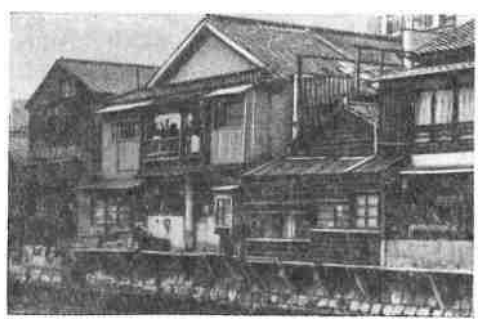
Сад императорского дворца Сюгакуин близ Киото (ныне в черте города). 1-я половина 17 в.



Вид на сад из интерьера павильона Сэкинсуйан храма Кондзандзи в Киото. 1-я половина 18 в.

В 18 в. распространение получил тип смешанного с а д а - п а р к а, в котором на обширной территории располагаются соседствующие сады различных видов и отдалённые от них естественные ландшафты, усиливающие тем самым декоративность общего композиционного звучания (сад павильона Сэкинсуйан храма Кондзандзи в Киото). Во 2-й половине периода крупные сады нередко утрачивают духовную значимость и художественную неповторимость. Одновременно распространение получают небольшие сады, входящие в ансамбли жилого дома.

Жилые дома в Осаке.



Окончательно сложился тип р я д о в о г о ж и л о г о д о м а, вобравший в себя наиболее ценный конструктивно-художественный опыт японской архитектуры. Прямоугольный в плане, строгий по очертаниям, он в своей основе имеет деревянный каркас с лёгкими подвижными бумажными стенами-сёдзи, пропускающими мягкий свет. Дом приподнят над землёй столбами, опирающимися на помещённые в ямах камни и гальку (что способствовало сейсмоустойчивости конструкции), и перекрывается крышей с большим выносом, под которым располагается выходящая в сад веранда-«энгава». Помещение обычно делится на две части: жилую и подсобную комнаты. В жилой комнате имеются раздвижные перегородки-«фусума», с помощью которых может

изменяться величина помещения. Пол сплошь покрывается соломенными циновками-«татами», которые не только служат для утепления, но и являются модулем (размер татами приблизительно 90 *см* × 195 *см*), определяющим все пространственные соотношения дома. Интерьеру сопутствует эстетика строгой чистоты (все вещи хранятся в стенных шкафах), естественной красоты используемых материалов — бумаги, дерева, соломы. Его украшениями являются лишь помещённые в нише «токонома» свиток и «икэбана», а также видимая при раздвинутых сёдзи картина сада. Наряду с типом отдельно стоящего 1-этажного дома, окружённого садом, сформировался также тип 1—2-этажных домов, вплотную прилегающих друг к другу и образующих единый фасад застройки вдоль улиц. На первом этаже помещались мастерская или лавка хозяина, на втором — жилые помещения. Дворовый фасад с террасой выходил в сад.

Изобразительное искусство. В живописи сосуществовали различные стилистические тенденции, в той или иной мере отразившие новые идейно-эстетические устремления эпохи: сформировавшиеся ещё на предшествующих этапах монохромная и декоративная живопись, а также принципиально новая по своей ориентации живопись направления «укиё-э» и живопись т. н. европейского стиля — «ёфуга».

Все виды монохромной живописи в период Эдо объединялись понятием «канга» («живопись китайского стиля»). Средой её распространения был растущий слой образованных горожан, стремившихся приобщиться к высокой японской классической культуре. Искусством канга занимались не только профессиональные художники, но и любители. Выдающийся поэт Мацуо Басё (1644—94) и его последователи Сампу (1646—1732), Морикава Кёроку (1644—94) и др. создавали монохромные композиции «хайга» к коротким стихотворениям «хайкай», провозгласив принцип единства поэзии, живописи и каллиграфии на основе категории «саби», выразившейся в простоте и лаконизме художественных средств, метафоричности и недоговорённости в образном строе. От традиционной монохромной живописи мастера хайга унаследовали конструктивный характер мазка, ритмическую точность, при помощи которых в их произведениях каждый отдельный композиционный мотив, сопоставленный с короткой каллиграфической надписью, приобретал обобщённое лирическое звучание. В конце 17 — нач. 18 вв. живопись хайга органически влилась в общее русло развития школы «нанга», или «бундзинга» («живопись интеллектуалов»), отличавшейся более широким диапазоном тем и приёмов. Её основная идея — противопоставление дилетантизма и свободы творчества ремесленному профессионализму — оказалась созвучной устремлениям новой эпохи, утверждая ценность личности художника, правомерность его самовыражения. Эстетическими принципами нанга были «саморадость творчества» (как его высший результат), свобода в методах художественного выражения, породившая такие его установки, как «мухо-дзихо» («правила без правил»), «бокуги» («игра тушью»). Расцвет нанга во 2-й половине 18— нач. 19 вв. связан с художниками *Икэно Тайга* и Урагами Гёкудо (1745—1820), которые принесли в живопись поэтическую непосредственность и оригинальность видения, причудливость трактовки пейзажных мотивов. Другой представитель направления — *Таномура Тикудэн* известен как автор небольших композиций в жанрах «цветы-птицы», «люди», в которых следование китайским образцам сочеталось с личными камерными интонациями. К кругу мастеров нанга принадлежали также видные художники *Аоки Мокубэй*, *Ватанабэ Кадзан*, *Тани Бунтё*, а также *Ёса Бусон*, сумевший придать пейзажным мотивам и метким зарисовкам животных и птиц особую экспрессивность и силу лирического чувства.

Икэно Тайга. «Пейзаж с фигурами». Фрагмент фусума. Бумага, тушь, водяные краски. Монастырь Хэндзёкоин (селение Коясан, префектура Вакаяма).

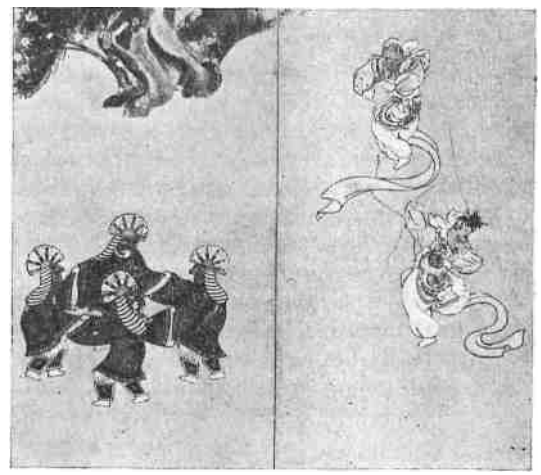
Ёса Бусон. «Дикие кони». Ширма. Бумага, водяные краски. Киотский национальный музей.

Большую популярность у горожан обрела живопись так называемой школы Маруяма-Сидзё. Её представители опирались на метод «сясэй» («верность натуре»). Основатель школы Маруяма — *Маруяма Окио* писал тушью со слабой подцветкой, применяя линейную перспективу и объёмную моделировку, подробно передавая все детали изображаемого. Мастера школы Сидзё во главе с *Мацумура Госюн*, продолжавшие вслед за школой нанга разработку единства поэтических и живописных образов, также стремились к точной передаче внешних особенностей предметов. Этому, в частности, способствовало введённое *Нагасава Росэцу* усиление яркости подцветки. Однако тяготение к доскональности в передаче натуры нередко приводило к буквализму.

Маруяма Окио. «Снег и сосны». Фрагмент парной ширмы. Бумага, тушь. 1766. Собрание Мицуи. Токио.

В развитии декоративной живописи важную роль сыграла т. н. школа Сотацу-Корин, чьё становление в основном протекало в Киото, сохранявшем отголоски высокой придворной культуры прошлого. Её идеалы, оказав влияние на формирование школы, были, однако, переосмыслены в соответствии с мировосприятием третьего сословия, отмеченным жизнерадостностью, полнокровным гедонизмом, склонностью к ярким ощущениям. Для школы Сотацу-Корин характерно максимальное сближение принципов живописи и декоративно-прикладного искусства (её мастера активно работали в этих обеих областях творчества). Организатором первоначального ядра школы был *Хон-Ами Коэцу*, известный, в частности, как создатель каллиграфических надписей на свитках и в книгах текстов театра Ноо. Большим мастером декоративной живописи на ширмах проявил себя *Таварая Сотацу*. Его произведения (пары ширм — «Гэндзи-моногатари», Культурный фонд Сэйкадо, Токио; «Бугаку», монастырь Дайгодзи близ Киото) отличают крупные масштабы изображения, сочность колорита, блеск золотого фона, создающие ощущение праздничности. Наследником творческих принципов Таварая Сотацу был выдающийся художник *Огата Корин*, признанный глава школы. Росписям его ширм («Цветение красной и белой сливы», ок. 1710, Художественный музей, Атами; «Ирисы», Художественный музей Нэдзу, Токио), отмеченным восторженным ощущением красоты мира, присущи особая строгость композиционной организации и одновременно лёгкость и раскованность манеры письма (основанной на сочетании бесконтурного способа — «моккоцу» и техники «тарасикоми» — «влажные капли»). Продолжавшаяся деятельность школы декоративной живописи — Кано, связанная в основном с выполнением росписей стен и перегородок дворцовых интерьеров, всецело определялась опытом её предшествующего этапа. Обретая порой оттенок формальной декоративности, произведения школы в целом ещё сохраняли высокий уровень художественного мастерства. Он, в частности,

Мацумура Госюн. «Болотные ивы и птицы». Парная ширма. Бумага, тушь, подкраска. 1800.



Таварая Сотацу. «Бугаку». Парная ширма. Бумага, водяные краски, позолота. Монастырь Дайгодзи близ Киото.

Огата Корин. «Ирисы». Парная ширма. Бумага, водяные краски, позолота. Художественный музей Нэдзу. Токио.

«Танщицы». Фрагмент свитка. Бумага, водяные краски. 1-я половина 17 в. Художественный музей. Атами.

отличает росписи фусума зала приёмов, возможно, дворца Фусими в Киото (ныне монастыря Нисихонгандзи; 1632), приписываемые *Кано Танъю* и др. Их яркие полихромные мотивы (цветы, птицы, жанровые сцены), эффектно выделяющиеся на золотом фоне, подчинялись единой композиции, образуя яркий декоративный ансамбль. К числу достижений мастеров школы Кано также принадлежат произведения *Кано Сансэцу*, *Кусуми Морикагэ*.

Подготавливавшиеся демократические изменения в характере искусства и в эстетике нашли своё воплощение в живописи укиё-э, одним из основателей которой был *Иваса Матабэ*. Её мастера избрали главным объектом своего творчества образ простого человека, современника. Фигуры людей показывались укрупнённо и максимально приближённо к зрителю, во всю величину крупноформатных ширм и свитков. Точность и определённость внешней характеристики персонажей сочетались с чертами условной декоративности — золотым плоскостным фоном, цветовой насыщенностью. Главные герои живописи укиё-э — красавицы «весёлых кварталов». Представление об их жизни и облике дают росписи в жанре «бидзин-га» («красавицы») на ширмах 17 в.— «Развлечения женщин», «Верёвочная занавеска», «Развлечения куртизанок», на свитке «Привычки куртизанок» [между 1716—51, художник Миягава Тёсюн (1683—1753)] и др. В 1-й пол. 18 в. главенствующую роль в создании свитков вертикального формата с однофигурными композициями в жанре бидзин-га играла школа Кайгэцудо, наиболее значительными представителями которой были *Кайгэцудо Андо* и Кайгэцудо Дохан (работал в 1710-е гг.). В их живописи, при всём богатстве и интенсивности красок, особенно была велика роль каллиграфически изысканной, утолщённой линии, в чём сказались не только традиции живописи тушью, но и влияние переживавшего расцвет графического искусства. Воздействие идеалов графики отразилось и в свитках в жанре бидзин-га известного художника *Нисикава Сукэнобу*.

Усилившийся интерес к изобразительному искусству Зап. Европы привёл ряд художников к созданию произведений в т. н. европейском стиле — «ёфуга», носящих гл. обр. подражательный характер. *Аодо Дэндзэн* и художник укиё-э *Сиба Кокан* писали маслом пейзажи с применением линейной перспективы. Представитель нанга *Ватанабэ Кадзан* работал в жанре портрета, прибегая к светотеневой моделировке объёма.

Кайгэцудо Андо. «Красавица». Бумага, водяные краски. 1-я четверть 18 в. Токийский национальный музей.

Искусство графики, развивавшееся в русле направления укиё-э, полнее всего выразило новые устремления эпохи. Ориентированная на вкусы торгово-ремесленных слоёв гравюра выполнялась в технике ксилографии, позволявшей получать множество отпечатков, что делало её широко доступной. Наиболее яркий характер выработала станковая форма гравюры — «итимай-э» («гравюра на отдельных листах»), основывавшаяся на традициях популярной книжной графики, театральных программ и т. д. Большое влияние на неё оказала живопись укиё-э. Гравюра развивалась преимущественно в Эдо, где уже в конце 17 в. сформировались её основные жанры — «бидзин-га» и «якуся-э» («изображения актёров»).

Ранний период развития гравюры (от времени её возникновения до перехода к полихромной технике) относится к 1680-м—1760-м гг. Первый выдающийся мастер периода — *Хисикава Моронобу*. Его станковая графика на любовно-лирические и жанровые темы, отличавшаяся каллиграфической выразительностью линий (тем самым перекликаясь с книжной графикой художника), унаследовала эстетические принципы живописи укиё-э, сказавшиеся в прославлении земной красоты («Влюблённые со слугами», ок. 1680), в декоративности,

Хисикава Моронобу. «Влюблённые у ширмы». Ксилография, подкраска от руки. 1673—81.

Окумура Масанобу. «Развлечения влюблённых». Из серии «Образы изящной любви в Яманэя». Ксилография, подкраска от руки. 1751—63.

подчёркнутой стремлением к цветности (мастер использовал подкраску от руки — способ «тан-э»). Как создатель образов красавиц известен *Окумура Масанобу*. Линии в его гравюрах сделались тоньше, а роль цвета возросла. На смену красно-жёлтой подкраске тан-э пришла более нежная розовая — «бэни-э», а к 1740-м гг. и двух-трёхцветная печать розово-зелёных тонов — «бэни-дзури-э». Последнюю использовали также художники *Нисикава Сукэнобу*, Окумура Тосинобу (работал с 1717 до середины 1740-х гг.) и Исикава Тоёнобу (1711—85), введший элементы пейзажа для раскрытия лирических образов своих героинь.

Тории Киёнобу. «Актёры Яманака Хэйкуро и Итикава Дандзюро I». Ксилография, подкраска от руки. 1-я четверть 18 в.

Принципы театральной гравюры сформировались в работах *Тории Киёнобу*, основателя династии художников Тории, работавших при театре Кабуки. Изображая драматические сцены на листах вертикального формата, он использовал для передачи резких движений и напряжённых эмоций особые линеарные приёмы «мимидзу-гаки» и «хётан-аси», яркую ручную подцветку (тан-э) красным и жёлтым пигментами. Сценические принципы театра Кабуки — развёрнутость фигуры актёра на зрителя, главенствующая роль силуэта — впервые получили адекватное выражение в гравюрах Киёнобу. Представитель второго поколения династии Тории Киёмасу (работал в 1694—1716), введший в театральную гравюру технику двух-трёхцветной печати бэни-дзури-э, придал героическому стилю театральной гравюры особую законченность, которая в гравюрах мастеров третьего поколения (Тории Киёмицу, 1735—85; Тории Киёхиро, работал в 1751—63) переходит в некую каноническую скованность. В поисках свободы выражения поздние представители династии Тории обратились к нетеатральным темам. Их лирические женские образы близки к красавицам на гравюрах Окумура Масанобу и Исикава Тосинобу.

На втором этапе развития гравюры (сер. 1760-х гг.— 1800) расширился круг её тематики, более ярким и глубоким стало раскрытие эмоционального мира человека, появилось стремление к выявлению характерных черт его внешнего облика. Это время, особенно 1780—90-е гг. (т. н. золотой век японской гравюры), ознаменовано деятельностью крупнейших художников, применявших развитую технику полихромной ксилографии (для т. н. парчовой гравюры — «нисики-э», использовалось до 7—8 досок). *Судзуки Харунобу* впервые прибегнул к её возможностям для раскрытия эмоционального мира героев. В гравюрах, посвящённых юным красавицам и влюблённым парам («Красавицы, срывающие ветку сливы», 1764; «Влюблённые в заснеженном саду», конец 1760-х гг., и др.), он сумел выразить лирические чувства героев через богатый тонкий колорит, поэтически трактованные элементы пейзажа, обстановки интерьера. В фонах гравюр Харунобу впервые применил приём раската, создающий плавный переход от тёмного к светлому. В зависимости от характера изображаемого объекта он широко варьировал фактуру и толщину линий (нежные очертания лица передавал тончайшей тёмной или тиснёной бесцветной линией). Созданный Харунобу хрупкий, одухотворённый тип женской красоты переняли многие художники 1760—70-х гг., в т. ч. непосредственно подражавший художнику *Сиба Кокан* (известный также как мастер гравюры на меди), Исода Корюсай (рабо-

Судзуки Харунобу. «Влюблённые в заснеженном саду». Цветная ксилография. Конец 1760-х гг.

Торий Киёнага. «Красавицы района Татибана». Цветная ксилография. 1780-е гг.

тал во 2-й пол. 18 в.). Выдвинувшиеся во 2-й пол. 18 в. мастера школы Китао — Китао Сигэмаса (1739—1820), Китао Масанобу (1761—1816) и др. продолжали развивать в альбомных листах и станковых гравюрах жанр бидзин-га, создавая женские образы в изящном декоративном стиле. В них сказалось стремление конкретизировать внешность героинь, выявить различные типы красоты. Своеобразие в трактовке образов жанра бидзин-га, а также лирических и танцевальных сцен проявилось и в творчестве крупнейшего мастера, работавшего в духе школы Кацукава,— *Торий Киёнага*. Наиболее известна его серия «12 месяцев Юга» (1784—85), в которой тонко выраженное состояние природы в разное время года и дня соответствует душевному настрою персонажей. Их облику присущи благородные удлинённые пропорции, горделивая грация, обаяние зрелой красоты. К лучшим произведениям художника относятся также серии «Современные красавицы Ёсивара», «Обычаи Восточной Японии — в цвете», отмеченные чистотой линии, богатством и гармонией колористической гаммы.

Традиции Торий Киёнага получили развитие в творчестве выдающегося мастера укиё-э — *Китагава Утамаро*. Начав с работ, носящих характер натурных штудий (альбомы «Книга насекомых», «Песни раковин», 1780), он затем обратился к жанру бидзин-га, выработав (с конца 1780-х гг.) самостоятельный характер его трактовки. С помощью плавной, текучей линии (то строго обобщающей объём, то тонко подчёркивающей детали) он создал образ красавицы с изящной формой и посадкой головы на удлинённой шее, идеальным овалом лица, приподнятыми (словно в удивлении) короткими чёрными бровями, маленьким алым ртом. В изображении излюбленного идеала он прибегал к приёмам, способным сделать его восприятие более острым, — тени на бумажной стене выявляли красоту силуэта фигуры, прозрачные ткани, закрывающие лицо, придавали ему оттенок таинственности, овальная рама зеркала подчёркивала чёткость овала отражённого в нём лица. В пределах выработанного идеала Утамаро стремился к выявлению различных по характеру типов внешности, темперамента, привычек поведения (серии — «Десять женских

Китагава Утамаро. 1. «Гейша с прислужницей». 1780-е гг. 2. «Красавица перед зеркалом». Середина 1790-х гг. 3. «После купания. Час змеи». Из серии «12 часов в чайных домах». Около 1795. (Все — цветная ксилография.)

Тёсюсай Сяраку. 1. «Актёры Савамура Содзюро III и Сэгава Кикунодзё III». 2. «Актёр Отани Онидзи в роли Эдохэя». 3. «Актёр Накаяма Томисабуро в женской роли». (Все — цветная ксилография, 1794.)

характеров», нач. 1790-х гг.; «Дни и часы женщин», 1792—93). Отмеченные чертами идеализации женские образы художника вместе с тем не лишены жизненной достоверности, особенно явственно выступающей в композициях на темы повседневного женского труда (серии — «Шелководство», 1-я пол. 1790-х гг.; «Женщины за шитьём», сер. 1790-х гг.). Пристальный интерес к образу человека обусловил появление зрительно более приближённых поясных (серии — «Замечательные красавицы шести чайных домов», 1791—92; «Испытания верной любви», 1800) и погрудных изображений — «о-куби-э» («большие головы»). Последние представлены в серии «Большие головы» (1790), выполненной в сложной технике полихромной печати на листах большого формата («о-бан») впервые с применением слюдяного порошка, дающего эффект серебристого мерцающего фона. Воссозданный в этой серии с помощью новых художественных приёмов излюбленный Утамаро женский образ стал воплощением национального идеала женской красоты. В традициях Утамаро создавали лирические женские образы Эйсёсай Тёки (работал с сер. 1760-х до нач. 1800-х гг.), *Эйси Тёбунсай*, Сикюсай Эйри (работал с 1790).

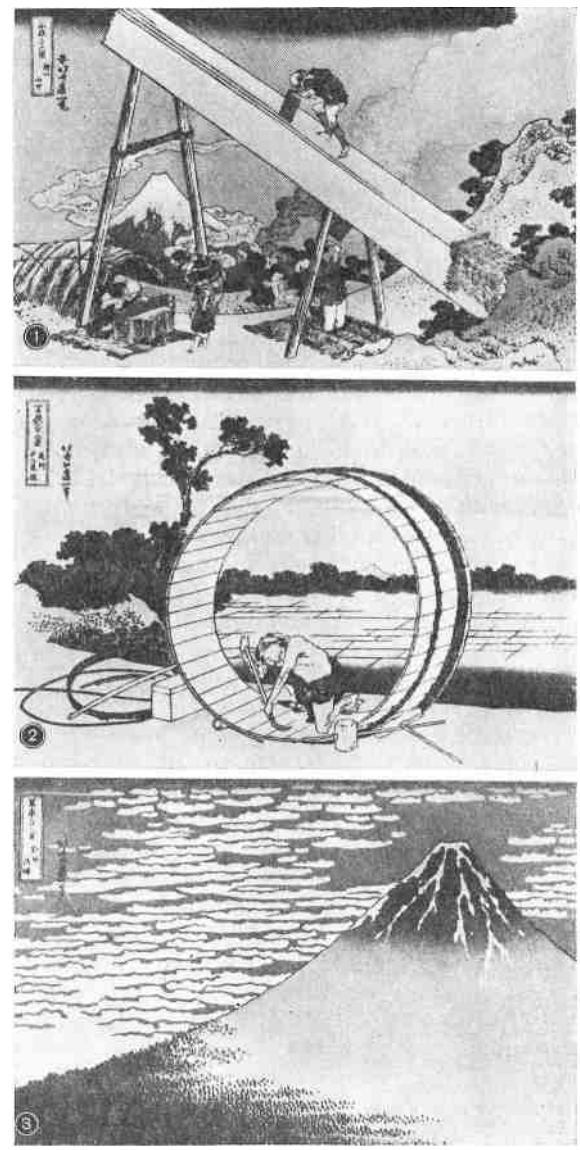
Театральная гравюра в 1760-х гг.— 1800 развивалась преимущественно в русле школы Кацукава. Её мастера раскрыли всю эмоциональную глубину и сложность театральных образов, используя выразительные возможности полихромной ксилографии. При этом отличительной чертой театральной гравюры осталась главенствующая роль чёрной линии. Основатель школы *Кацукава Сюнсё* сопоставил понятия исполнителя и роли и в созданной им разновидности жанра якуся-э — «гакуя» («зелёные комнаты») впервые показал актёров во время подготовки к спектаклю. Проявляя интерес к самому процессу творчества актёров, Сюнсё приблизился к передаче их индивидуального облика. В гравюрах его последователей— Иппицусай Бунтё (работал в 1760-е гг.), Кацукава Сюнэй (около 1762—1819) и др.— также заметны эмоциональная острота театральных героев, характерность их мимики, поз и жестов. Сосредоточение внимания на лице персонажей обусловило в творчестве Кацукава Сюнко (1743—1812) переход к погрудным композициям о-куби-э. Работы крупнейших мастеров династии Кацукава — неотъемлемая часть наследия «золотого века» японской гравюры. К нему же принадлежат и произведения выдающегося мастера театральной гравюры *Тёсюсай Сяраку*. Его погрудные портреты актёров выделяются смелостью и свободным артистизмом исполнения, предельным накалом страстей. В них достигло апофеоза стремление к характерности, постепенно нараставшее в театральной гравюре

Утагава Тоёкуни. «Красавица Окита из чайного дома». Часть триптиха. Цветная ксилография. 1789—1800.

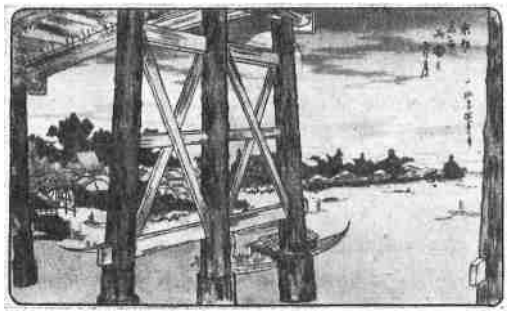
2-й половины 18 в. После прекращения деятельности Сяраку тип острохарактерного актёрского портрета быстро исчерпал себя. Он представлен лишь немногочисленными произведениями Кабукидо Энкё (Накамура Дзюносукэ II, 1749—1803), а также мемориальными посмертными портретами актёров провинциальной осакской школы гравюры.

Третий период развития гравюры (1800—68) — последняя стадия эволюции её традиционных жанров бидзин-га и якуся-э и время появления жанра пейзажа. Первые десятилетия 19 в. ознаменованы деятельностью мощной разветвлённой династии художников Утагава. Её основатель *Утагава Тоёхару* наибольшее признание снискал как автор пейзажных гравюр укиё-э, выполненных под влиянием голландских и немецких офортов с элементами линейной перспективы. Но фактический глава школы — *Утагава Тоёкуни* и все её позднейшие представители работали преимущественно в жанрах бидзин-га и якуся-э. В зрелом творчестве Тоёкуни проявились черты, ставшие типичными для гравюры 19 в.: постепенный отказ от поисков характерности, а вместе с ним — и от погрудного портрета, меньшая эмоциональная яркость, стремление к формальному изяществу. Последнее отличает и его лучшую театральную серию — «Портреты актёров на сцене» (ок. 1795) и триптих «Красавица Окита из чайного дома» (1789—1800).

Из многочисленных учеников Тоёкуни первым достиг известности Итирюсай Тоёхиро (1733—1828) — мастер женских портретов и создатель нескольких серий пейзажных видов. Начиная с 1820-х гг. широкой популярностью пользовался *Утагава Кунисада*. Вкусам публики импонировали его изображения красавиц с нарочито хрупкими пропорциями фигур, в вычурных костюмах. В сериях театральных гравюр художника господствовали повествовательность, усложнённость композиции («Избранные актёры с видами 53 станций Токайдо», 1830-е гг.). В эффектных театральных гравюрах Утагава Кунимаса (1773—1810), обратившегося к композиционному типу «большие головы», доминировали абстрактная орнаментальность, подчёркнутая плакатность. Самый значительный из последних представителей школы Утагава, оказавший заметное влияние на развитие школы позднего этапа, — *Утагава Куниёси*. Его иллюстрациям к историческим романам свойственны прихотливая сложность динамичных многофигурных композиций, чрезмерное декоративное богатство костюмов и оружия, иллюзионистические трюки. Пейзажи Куниёси отразили стремление к экспериментам



Кацусика Хокусай. 1. «В горах Тотоми» («Пильщики»). 2. «Равнина Фудзимигахара в провинции Овари» («Бочар»). 3. «Победный ветер. Ясный день» («Красная Фудзи»). (Все — из серии «36 видов горы Фудзи», цветная ксилография, 1823—29.)



Андо Хиросигэ. «Вечерняя луна под мостом Рёгоку». Из серии «Избранные места Восточной столицы». Цветная ксилография. 1831.

с перспективой и масштабом. В 1850—80-х гг. школа Утагава в целом переживала упадок. Его не избежала и школа художников династии Кикугава, доминировавшая в 1830—60-х гг. в жанре бидзин-га, хотя лучшие произведения её мастеров (Эйдзан, 1787—1867; Кэйсай Эйсэн, 1790—1848) не лишены черт декоративной изысканности. Однако в 19 в. искусство гравюры пережило ещё один высокий подъём, связанный с расцветом жанра пейзажа. Он был определён, прежде всего, деятельностью *Кацусика Хокусай*. В ранние годы (1778—95) он примыкал к школе Кацукава, чьи приёмы эмоционально яркой трактовки человеческого образа (наряду с некоторыми особенностями школы Утагава) воплотились в его книжных иллюстрациях и театральных гравюрах. В дальнейшем Хокусай изучал также наследие школы Кано, живописи Китая. Об овладении богатой художественной традицией классического Востока применительно к широкому кругу тем свидетельствует его многотомник рисунков «Манга» (издан в 1812—71). В него вошли книги с изображениями пейзажей, цветов, птиц, насекомых, животных, а также меткие жанровые зарисовки и тщательные штудии человеческого лица, мимики и жестикуляции. С 1820-х гг. основной темой творчества Хокусай стал пейзаж, в котором он дал новое для эпохи истолкование образа родной природы. В сериях гравюр вытянутого вертикального формата — «Новые мосты в различных провинциях» (1827—30), «Путешествие по водопадам различных провинций» (1827—33), «Поэты Китая и Японии» (1830) — общая отвлечённо-величественная трактовка пейзажа (соответствующая средневековой традиции) сочетается с отдельными, конкретно изображёнными мотивами японского ландшафта. В главных произведениях Хокусай — серии «36 видов горы Фудзи» (1823—29), «100 видов горы Фудзи» (1834—35) и др.,— выполненных в крупном горизонтальном формате с использованием смелых перспективных эффектов и неожиданных цветовых сочетаний, достигнуто органичное воплощение характерного, эпического образа японского пейзажа. Поэтически возвышенную окраску в творчестве художника получила и тема труда простого человека, соотнесённого с природой страны. Наряду с величественным образом природы, созданным Хокусай, его младшим современником *Андо Хиросигэ* был рождён тип пейзажа, проникнутого тонким лирическим чувством. Виртуозно используя такие техники, как тиснение и раскат, он передавал зыбкие преходящие состояния природы, атмосферные эффекты снега, тумана, дождя, неповторимое настроение каждого уголка природы. Наибольшую славу ему принесла серия «53 станции Токайдо» (1833—1834), со всей достоверностью запечатлевшая скромное обаяние пейзажей японской провинции. Длительное время художник разрабатывал темы путешествий по стране, достопримечательных мест провинции, городов Эдо и Киото. Мотивы жанра «цветы-птицы» в его творчестве воплотились в камерные лирические образы родной природы. Хиросигэ имел множество подражателей, среди которых выделяется Андо Хиросигэ II (1826—69), широко распространивший его приёмы и методы.

Энку. 1. «Сё Каннон». Фрагмент. 2. Один из 12 стражей Будды Якуси. Монастырь Сёгакудзи (префектура Айти). 3. «Айдзэн-мё». Фрагмент. (Все — дерево; №№ 1, 3 — в монастыре Каннондзи, Нагоя.)

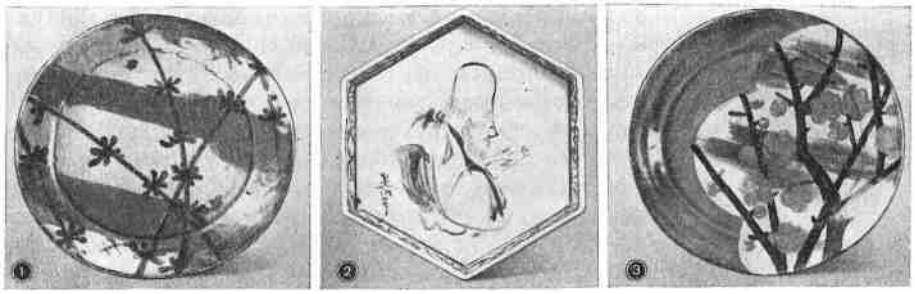
Искусство скульптуры представлено гл. обр. творчеством народных мастеров — резчиков по дереву и камню, среди которых наибольшую известность получил *Энку*. Его автопортреты и статуи буддийских божеств, вырезанные из дерева смелыми ударами широкого долота, отличаются острой экспрессией обобщённых форм, непосредственностью и мудрой простотой образов.

Декоративно-прикладное искусство. Внимание горожан к окружающей их предметной среде обусловило расцвет художественных ремёсел и сделало их произведения важной частью повседневной жизни. Они ценились наряду с произведениями «высоких» искусств, объединяясь с ними

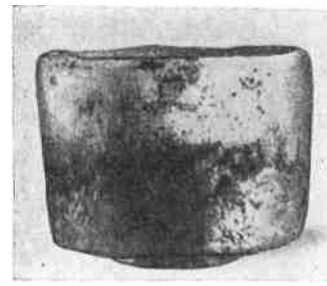
Фарфор. 1. Тарелка с изображением проса и перепёлок. Тип «ко-кутани» (префектура Исикава). 17 в. 2. Тарелка с изображением голландского корабля. Тип «имари» (префектура Сага). 18 в. 3. Сосуд с изображением цветов и птиц. Мастер Сакаида Какиэмон. 4. Тарелка с изображением листьев и плодов. Тип «набесима» (префектура Сага). (Все — надглазурная роспись эмалями; №№ 2, 4 — 18 в.)

общностью художественных принципов, тем, приёмов. Отмеченные единством принципов условности и натуралистической точности декоративные изделия демонстрировали тягу к цветовой звучности и насыщенности, свободе пространственных решений, простоте объёмных форм. Обладая высокими художественными качествами, они вместе с тем носили общедоступный характер.

Фарфоровое производство, основывавшееся на опыте китайских, а затем корейских мастеров фарфора (захваченных в плен в результате войн с Кореей), развернулось в основном на юге о-ва Кюсю. Изделия мастерских Кутани раннего периода (1650—95) — «ко-кутани» («старый кутани») — имели пластичную, чуть деформированную форму, чем перекликались с народной японской керамикой. Их роспись, гл. обр. на темы цветов и птиц, иногда с включением геометрических мотивов, выполнялась с использованием крупных цветовых пятен (с преобладанием зелёного цвета) и свободно располагалась (в отличие от континентальных прототипов) на поверхности сосудов. Фарфоровые изделия мастерских Кутани 19 в., выполнявшиеся в значительном количестве на экспорт, обрели сухие, шаблонные формы и декор. В освоении производства фарфора большую роль сыграли мастерские по изготовлению массовой продукции — Арита (Сага; 17—18 вв.) и Сето (Айти; 18 в.). Продукция мастерских Арита и близлежащих районов распространялась по всей стране и шла на экспорт через порт Имари, давший общее название всей группе фарфоровых изделий. 1-я пол. 17 в. в основном ознаменована освоением китайской технологии и образцов декора, но уже в 1640-х гг. *Сакаида Какиэмон* создал самостоятельный стиль («какиэмон») тончайшей полихромной надглазурной росписи эмалями, иногда — в сочетании с подглазурной росписью кобальтом. Она представляла собой нарядную декоративную композицию из изображений цветов, птиц, бабочек, голландских кораблей и геометрических бордюров. Освоенную в Арите технологию применяли и в мастерских Набесима (осн. в 1727), поставлявших небольшие партии продукции из дорогого тонкого фарфора ко двору сёгуна и высшей аристократии. Сосуды типа «набесима», отличавшиеся совершенством форм, украшались, как правило, изображением одиночного растительного мотива, выполненного подглазурной росписью кобальтом, подчас дополненной надглазурной полихромной росписью. Стиль росписи тяготел к традициям школы Кано, что выразилось в тонкой проработке контура, чёткости силуэта. В то же время смелая условность цвета делает их типичными для своего времени. Благодаря деятельности *Нономура Нинсэй*, Окуда Эйсэн (1753—1811) и его последователей, таких, как *Аоки Мокубэй*, фарфор с конца 18 в. стал выпускаться и в Киото, где, однако, по традиции долгое время предпочтение отдавалось керамике, изготовлявшейся мастерскими т. н. школы Сотацу-Корин. Основы искусства керамики этой школы заложил *Хон-Ами Коэцу*, развивший применительно к этому виду творчества дзэнские эстетические установки. Так, выполненная им чаша-тяван «Фудзи-сан» (Токийский национальный музей) типа «раку-яки» с её органической, неправильной формой и свободными наплывами цвета соответствовала категориям «саби», «ваби» и отвечала принципу открытой декоративности. Прославленным мастером керамики в 17 в. был Нономура Нинсэй, опиравшийся в своём творчестве на традиции народной красочной керамики «ко-киёмидзу», производившейся близ Киото. Он украшал большие вазы яркими



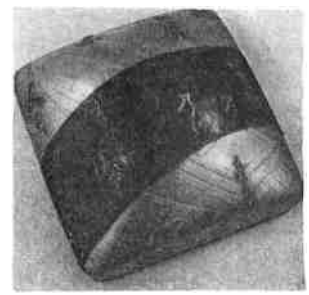
Огата Кэндзан. 1. Блюдо с изображением водорослей. 2. Шестиугольное блюдо с изображением бога счастья Дзюро. Роспись Огата Корин. Музей Окура Сюкокан. Токио. 3. Блюдо с изображением цветущей сливы. (Все — керамика, надглазурная роспись.



Хон-Ами Коэцу. Тяван «Фудзи-сан» типа «раку-яки». Керамика. Токийский национальный музей.

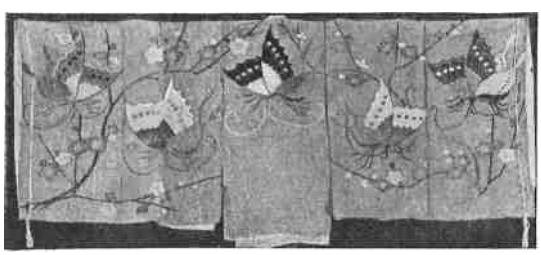
эмалевыми росписями с золотом по чёрному или белому фону, близкими по духу к живописи «ямато-э». Эти росписи оказали влияние на произведения *Огата Кэндзан*, в которых изящная простота форм сочеталась со свободной асимметрией ярких росписей. Нередко автором росписей керамики Кэндзан выступал *Огата Корин*. Отмеченные артистическим лаконизмом рисунка, они составляли гармоническое единство с формой сосуда.

Искусство изготовления лаковых изделий (сфера применения которых значительно расширилась — появились лаковые трубки, шпильки, пудреницы и т. д.) развивалось по пути дальнейшего обогащения орнаментации за счёт введения новых технических приёмов и способов их сочетания. В лучших произведениях начала периода — изделиях Хон-Ами Коэцу (тушечница с изображением лодки, Токийский национальный музей), отмеченных поэтичностью образного звучания, используются инкрустация металлом, перламутром, многократное распыление золотого порошка и т. д. С 1-й пол. периода многие лаковые изделия поражают виртуозным сочетанием различных сложнейших технических приёмов. Главным образом это было свойственно произведениям придворных мастеров династий Кома, Кадзикава, Коами, в трактовке декора которыми прослеживаются традиции школы Кано (точность в передаче деталей, отчётливость рисунка). Так, в изделиях Коами Нагасигэ (1595—1651) сочетаются техники рельефа, резьбы, гравировки, инкрустации золотом и перламутром (шкатулка для косметических принадлежностей, Токийский национальный музей). Столь же развитое техническое мастерство отделки было свойственно и изделиям, производившимся в 1-й половине 18 в. в провинции Каге (Исикава). Однако к середине периода Эдо продукция лакового производства, приобретшего массовый характер, значительно снизила свой художественный уровень из-за нарочитой роскоши, создаваемой перенасыщенностью декора, самоцельности технической виртуозности. По-прежнему сохраняли совершенство лишь лаки крупнейших мастеров. Прославленные изделия Огата Корин отмечены особым единством формы и декора, плавно «перетекающего» с одной грани изделия на другую. Сочетание различных материалов (металл, лак, перламутр) создаёт необычную фактуру поверхности, сдержанную, но богатую цветовую гамму. Традиции лаков Хон-Ами Коэцу, Огата Корин, а также китайских мастеров получили развитие в изделиях *Огава Харицу*, в которых техника «маки-э» сочеталась с инкрустацией фарфором и красным резным лаком.

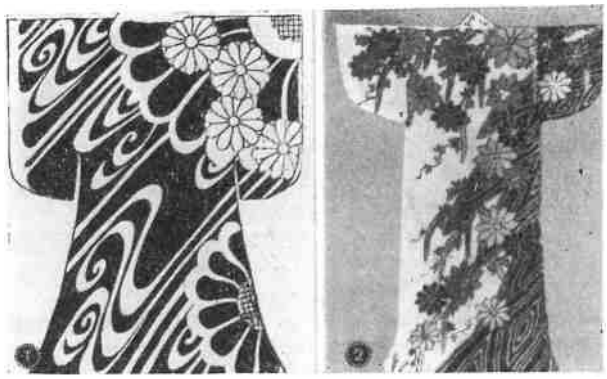


Хон-Ами Коэцу. Шкатулка «Мост в Сано». Лак, техника «маки-э», инкрустация свинцовой пластинкой, золотом. Токийский национальный музей.

Деталь театрального костюма с изображением бабочек и цветущей сливы. Шёлк. 1620. Храм Хакусан (префектура Гифу).

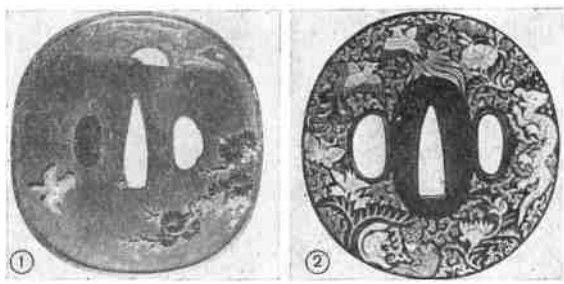


Расцвет пережили все отрасли декоративно-прикладного искусства, связанные с украшением внешнего облика горожан. При незначительных изменениях в конструкции костюма (лишь женский пояс-«оби» стал шире) его оформление получило специфические для данного периода черты. Ввиду официальных запретов на использование дорогих материалов (парчи золо-



Косодэ. 1. Модель. Из книги «Синсэн он-хиинагата». Ксилография. 1666. 2. Шёлк. 17 в. Токийский национальный музей.

та и серебра), для костюмов горожан, стремившихся к их броскости и яркости, были выработаны новые принципы эффектного декоративного оформления хлопковых тканей. Главный из них основывался на технике окраски «дзюдзэн» (нанесение рисунка рисовой пастой при помощи тонкой палочки), способствовавшей осуществлению перехода от регулярных тканых узоров к свободной ручной росписи. Тканый и расписной декор «косодэ» нередко сочетался с узором, выполненным в технике набойки, вышивки, аппликации. Орнаментация косодэ отличалась яркостью укрупнённого, асимметричного, графически выразительного рисунка. Поверхность косодэ трактовалась как плоскость картины, что привлекло к работе над костюмами крупнейших художников (в т. ч. Огата Корин). Оружие, утратившее свою практическую функцию, стало исключительно декоративным дополнением мужского костюма. В его украшении применялись самые различные материалы и приёмы ювелирной работы. Окончательно сформировались два основных принципа оформления оружия. Один из них, стремившийся к созданию живописного эффекта, основывался на активном использовании техник перегородчатой эмали, инкрустации металлами и сплавами (гл. обр. серебром и золотом по меди), другой принцип, тяготевший к графической выразительности,— на обращении к сквозной резьбе. Особую графическую законченность приобрели ажурные гарды мечей — «цубы», которые стали выступать и как самостоятельные произведения искусства. Продолжали работать крупные школы оружейников династий Гото, Умэтада и др.



Цубы. 1. Металлический сплав, инкрустация золотом, медью. Мастер Гото Мицумаса. Токийский национальный музей. 2. Железо, инкрустация золотом, медью, насечка серебром. Мастер Умэтада Масахидэ. Национальная галерея. Лондон. (Обе — 19 в.)

Другой важнейшей принадлежностью мужского костюма горожанина были брелоки — «нэцкэ», с помощью которых к поясу косодэ прикреплялись трубки, кисеты. С 17 в. нэцкэ приобрели форму миниатюрной скульптуры. Вырезанные гл. обр. из кости и дерева маски, фигурки людей, животных и сказочных персонажей отмечены народным юмором, меткой наблюдательностью. При общей компактности формы, мягкости округлённых очертаний и небольшом размере (ок. 3,5 *см*) нэцкэ представляли собой нередко довольно сложные скульптурные композиции. Они выполнялись как известными резчиками (*Мива Юкан*, *Судзан Ёсимура*, *Дэмэ Уман*), так и безымянными народными мастерами. В женском костюме отсутствие ювелирных украшений восполняли костяные шпильки и гребни, отделанные инкрустацией, резьбой, росписью.

Нэцкэ, «Демон в одежде монаха». Дерево. 19 в. Музей искусства народов Востока. Москва.

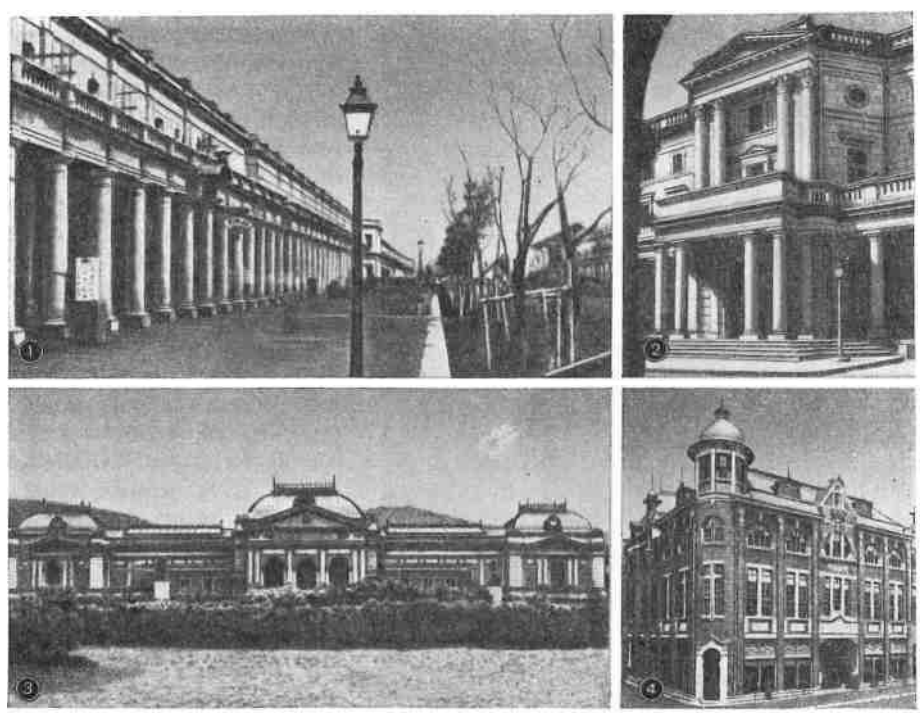
АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ЯПОНИИ последней трети 19 в. — 20 в.

Буржуазная революция (Мэйдзи исин, 1867—68) и реформы 1868—73 способствовали ускорению развития капитализма в Я., установлению новых политических, деловых и культурных контактов с капиталистическими державами. Наряду с освоением технических достижений передовых стран Европы и США совершалась радикальная переоценка культурных ценностей. Быстрая, но поверхностная модернизация японской культуры ранее всего проявилась в архитектуре.

Архитектура. В 70-е гг. 19 в. развернулось строительство производственных сооружений по европейским образцам, под руководством приглашённых из США и стран Зап. Европы инженеров,

которые познакомили японцев с новыми для них строительными материалами и конструкциями. Первые металлургические заводы и текстильные фабрики Я. со стенами из кирпича и кровлями на металлических фермах были очень просты, но поражали воображение японцев. В массивности кирпичной кладки, столь отличной от эфемерности традиционных для Я. конструкций, японские архитекторы увидели средство для создания представительной архитектуры, утверждающей престиж новой столицы *Токио*. Непригодность для Я. кирпичных зданий, как не обладающих необходимой сейсмостойкостью, не была замечена. Правительство поощряло подражание европейской архитектуре, усматривая в этом наглядное выражение перемен, проводившихся новой администрацией. Мода на подражание тем или иным иностранным образцам менялась с изменениями внешнеполитического курса. Первоначальную ориентацию на французские прообразы сменило (с расширением политических и культурных контактов с Великобританией) английское влияние, а в последнее десятилетие 19 в.— немецкое, стимулированное прогерманской политикой Я. В архитектуре монументальных зданий были приняты формально-стилистические приёмы европейского буржуазного эклектизма конца 19 в. Массовое жилищное строительство, в значительной степени определяемое стойкостью национального бытового уклада, сохраняло традиционные формы.

Градостроительные начинания 1870-х гг. были направлены на то, чтобы придать Токио сходство со столицами европейских стран. В 1874—77 английский архитектор Т. Дж. Уотерс (T. J.Waters) на месте выгоревших кварталов в районе Гиндза (Гинза) проложил прямую улицу (не сохранилась), которую обрамляли 1400 сомкнутых одинаковых 2-этажных кирпичных домов-блоков с фасадами, объединёнными на уровне 1-го этажа классицистической колоннадой. Однако жилые дома европейского типа не отвечали местным климатическим и бытовым условиям и не могли получить широкого распространения. Дальнейшие попытки преобразования облика городов Я. были связаны со строительством зданий новых для страны общественно-культурных учреждений и администрации возникающих крупных монополий. Особенно большое значение в этой области имели работы 1880—90-х гг. английского архитектора Дж. Кондера (J. Conder, 1852—1920) в Токио: псевдоготические корпуса Токийского университета (1884), музей в парке Уэно (1882, в «мавританском стиле»), клуб Рокумэй (1883, неоренессансные фасады), здание концерна «Мицубиси» (1894, подражание французскому ренессансу; последние три не сохранились). Воспроизводя черты различных европейских стилей, Дж. Кондер стремился связать свои постройки с окружающим ландшафтом и приспособить их к местным условиям; для повышения сейсмостойкости кирпичных стен он первым начал усиливать их металлическими полосами. Он принял также участие в организации архитектурного образования в Я.; в 1879 первые японские архитекторы, обученные под его руководством по европейской системе, окончили Токийский университет. В это же время в Я. работали немецкие архитекторы Х. Эмде (H. Emde) и В. Бёкман (W. Böckmann, ум. 1902); они бес-

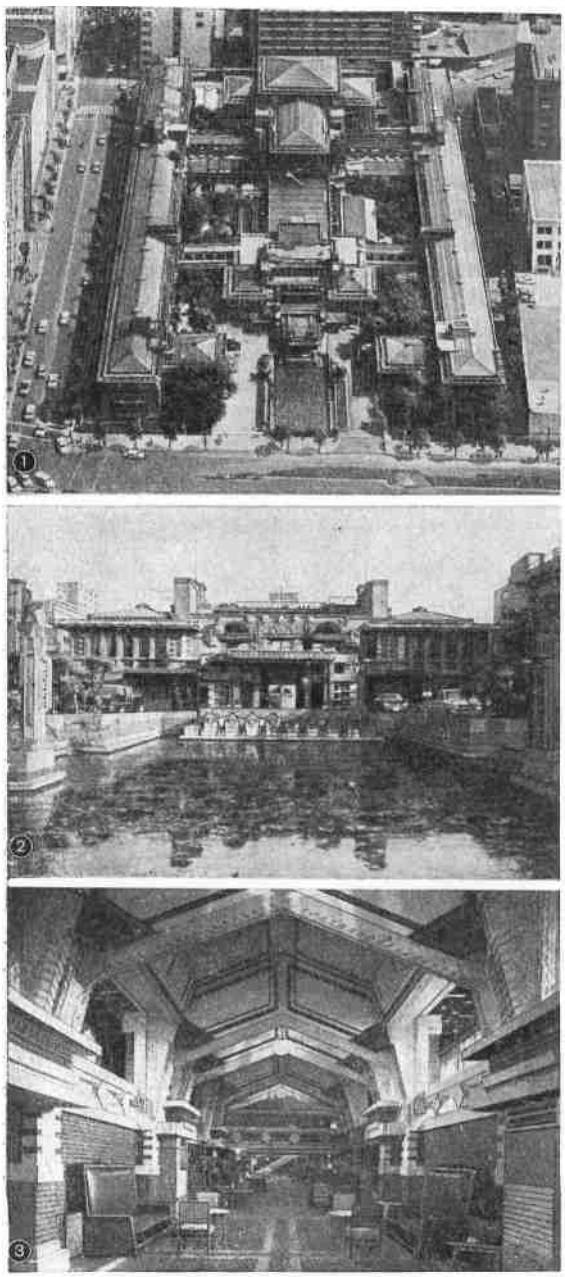


Архитектура 2-й половины 19 — начала 20 вв. 1. Т. Дж. Уотерс. Улица в районе Гиндза в Токио. 1874—77. Не сохранилась. 2. Тацуно Кинго. Национальный банк в Токио. 1888—96. Не сохранился. 3. Катаяма Отокума. Киотский национальный музей. 1895. 4. Сано Рики. Здание компании «Марудзэн» в Токио. 1907—09. Не сохранилось.

компромиссно следовали архитектурной традиции Германии 2-й пол. 19 в. (проект комплекса правительственных зданий в Токио, 1880-е гг., в стиле необарокко, осуществлён частично, построенные здания разрушены землетрясением 1923).

Японские архитекторы быстро овладели секретами европейской строительной культуры. В 1880-е гг. появились монументальные здания, созданные ими на основе эклектического использования различных исторических стилей. Наибольшей известности достиг Тацуно Кинго (1854—1919), который построил в Токио грузно-монументальное здание Национального банка (1888—96, не сохранилось), стилизованное под французский классицизм, а позднее — вокзал (1914), с высокими шатрами кровель над главным и боковыми павильонами и с дробным классицистическим декором. Катаяма Отокума (1853—1917; Киотский национальный музей в *Киото*, дворец Акасака в Токио) соединил элементы английского палладианства (см. *Великобритания*) и французской архитектуры 17 в.; стремление точно воспроизвести прообразы привело к утрировке деталей, которые казались Катаяма Отокума наиболее существенными для использования исторических стилей.

Ф. Л. Райт и др. Отель «Империал» в Токио. 1916—22. Снесён в 1968. 1. Общий вид. 2. Фасад. 3. Интерьер.



В первые годы 20 в. прямое подражание архитектуре Запада вызвало националистическую оппозицию. Появились попытки создания некоего японо-европейского стиля, вдохновлённые лозунгом «дух японский — учёность европейская», сменившим старую формулу «японский дух — китайская учёность». Японские архитекторы пытались использовать технические достижения и внешние проявления европейской «промышленной цивилизации», отвергая её культурные основы, что приводило, как правило, к наивному эклектизму: построенные по европейской схеме (с массивными стенами, разделяющими помещения) здания наделяли традиционной для Я. высокой кровлей и деталями национального архитектурного декора. Националистические и шовинистические настроения тех лет нашли отражение в прямом обращении к архитектурному прошлому Я., напр. мемориал императора Мэйдзи в Токио (1915—1918) был построен в формах древнего синтоистского святилища. С позиций рационализма критиковал подобные тенденции архитектор Сано Рики, создатель теории сейсмостойкости, построивший первое в Я. здание с железобетонным каркасом (здание компании «Марудзэн» в Токио, 1907—09, не сохранилось). Сано Рики утверждал, что здание должно обеспечивать максимальное практическое использование при минимальной затрате средств. Приверженцы Сано Рики провозгласили лозунг «архитектура — не искусство». Эти идеи облегчили становление рационалистических тенденций в архитектуре Я.

С 1916 в Я. работал архитектор Ф. Л. Райт (см. *США*), приглашённый для строительства отеля «Империал» (1916—22, снесён в 1968) в Токио. Он пытался синтезировать принципы японского классического зодчества и современной рационалистической архитектуры в композиции живописно распластанной постройки со сложным планом и интерьерами, перенасыщенными архаичным декором. Идеи Ф. Л. Райта не получили признания в Я.

Землетрясение 1 сентября 1923, повлёкшее за собой чудовищные разрушения, выявило ненадёжность кирпичных сооружений европейского типа, так же как и легко воспламеняющихся традиционных для Я. деревянных построек, доказало преимущества железобетонных каркасных зданий. Японские архитекторы вновь обратились к Европе, в которой поднималась волна новых архитектурных идей. С опозданием на два десятилетия их внимание привлёк «стиль модерн». Под влиянием «стиля модерн», а также немецкого экспрессионизма работали архитекторы *Японской группы «Сецессион»*, созданной в 1920 шестью молодыми архитекторами во главе с Хоригути Сутэми (р. 1895) и Ямада Мамору (1894—1966); в числе наиболее известных работ группы — здания центрального телеграфа и газеты «Асахи» в Токио. Хоригути Сутэми, изучавший садово-парковое искусство средневековой Я., положил начало возрождению классических традиций национальной ландшафтной архитектуры, добиваясь синтеза с современными формами.

Знакомство японских архитекторов с работами голландской группы «Де Стейл» (см. *Нидерланды*) и немецкой школы «Баухауз» (см. *Германия*), стажировки в мастерской Ш. Э. Ле Корбюзье (см. *Франция*; *Сакакура Дзюндзо* — в 1929—36, *Маэкава Кунио* — в 1928—30) способствовали распространению в конце 20-х гг. в архитектуре Я. рационалистических тенденций. Сходство структур традиционного для Я. деревянного каркаса и железобетонной каркасной конструкции позволило американскому архитектору А. Раймонду (A. Raymond, р. 1889, ученик Ф. Л. Райта, участвовал в строительстве отеля «Империал») выступить с утверждением аналогий между творческим методом функционализма и приёмами классического японского зодчества (госпиталь св. Луки в Токио).

В конце 20-х—30-е гг. идеи функционализма, объединившие прогрессивных архитекторов страны, нашли воплощение в ряде сооружений: метеорологическая станция на о-ве Осима (1928, архитектор Хоригути Сутэми), почтамт в Токио, универмаг «Сого» в *Осаке*. Особенно интересен павильон Я. на Всемирной выставке 1937 в Париже (архитектор Сакакура Дзюндзо); приёмы функционализма (обнажённая металлическая каркасная конструкция, плоская кровля, свободный нижний этаж) здесь использованы в композиции, отмеченной традиционным для Я. пониманием пространства. В 20—30-е гг. архитекторы рационалистического направления фактически положили начало строительству в Я. многоквартирных жилых домов, сооружений культурно-бытового обслуживания, современных учебных зданий (зубоврачебный колледж в Токио).

Расцвет рационалистических тенденций был недолгим. В начале 30-х гг., в период тяжёлого экономического кризиса, в правящих кругах Я. верх взяли милитаристски настроенные элементы. В стране активизировались наиболее реакционные группировки, ставившие своей целью установление военно-фашистской диктатуры и развёртывание вооружённой агрессии. Выражением официальной идеологии стал националистический лозунг — «дух Ямато». В архитектуре возродились националистические тенденции. Официальную поддержку получил т. н. стиль императорской короны, названный так за тяжёлые, традиционных очертаний черепичные кровли, которыми венчали железобетонные конструкции; повсюду использовались псевдояпонские символы. Программное произведение этого стиля — здание Токийского национального музея, железобетонный каркас которого эклектически соединён с псевдояпонским декором и «короной» из высоких кровель.

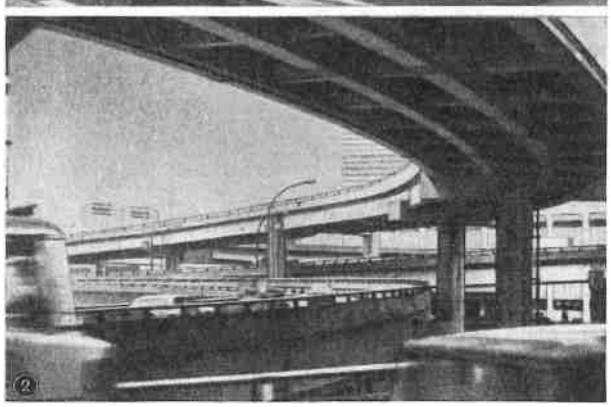
Попытки протеста против националистических тенденций со стороны архитекторов и критиков рационалистического направления Хоригути Сутэми, Хоригути Ёсиро, Сато Такэо, Маэкава Кунио, объединившихся в *Японскую ассоциацию строительной индустрии*, были пресечены с началом 2-й мировой войны 1939—45, в период разгула милитаристского национализма в Я. Социал-реформистские идеи, вдохновлявшие функционалистов, были объявлены опасной крамолой, приверженцев рационалистического направления вынудили примениться к официально предписанным вкусам. Пример навязанного компромиссного решения — проект «Китайско-японского культурного центра» (1943, *Тангэ Кэндзо*); идея создания общественного форума здесь скрыта под тенденциозно националистической оболочкой темы проекта, идущая от приёмов функционализма свободная пространственная композиция ансамбля облечена в формы, заимствованные из архитектуры древних синтоистских святилищ.

Поражение империалистической Я. во 2-й мировой войне было крушением сложившейся системы националистической идеологии. Страна пережила трагедию *Хиросимы* и *Нагасаки*. Токио более чем наполовину был разрушен американской авиацией. В 1945 Я. оккупировали войска США. К началу 50-х гг. японский монополистический капитал, опираясь на поддержку американских оккупационных властей, полностью восстановил свои позиции на ключевых постах в экономике. Началось быстрое возрождение экономического потенциала страны (т. н. японское экономическое чудо).

Архитектура Я. после 1945 развивалась в условиях кризиса городов и городской среды. Стихийные процессы развития страны в годы «экономического чуда» (50-е гг.) привели к гигантской концентрации промышленности на узкой полосе тихоокеанского побережья о-ва Хонсю, породив невиданный темп урбанизации в этом районе. Недостаток территории, пригодной для строительства, и постоянное значительное увеличение населения (в Токио — на 300 тыс. человек ежегодно) стали причиной чрезвычайно высокой плотности застройки и катастрофического разрушения природной среды. Пострадавшие в годы войны города восстанавливались энергично, но бессистемно. Ряд проектов радикальных реконструкций, выдвинутых Асада Такаси, Тангэ Кэндзо и др. архитекторами, вдохновлёнными демократическими преобразованиями послевоенных лет, остался неосуществлённым. Не принесли результатов также попытки планомерного преобразования структуры городов и хаотически возникающих городских агломераций. План развития Токио и его региона, разработанный правительственной комиссией, учреждённой в 1956, повторил на более обширной территории схему «Большого Лондона» 1943—44 (см. *Великобритания*), с зелёным поясом, фиксирующим границу столичной зоны, и системой крупных городов-спутников за пределами этой зоны. Новые поселения строились как «города-спальни» (жилые массивы, не имеющие мест приложения труда и развитых систем обслуживания). Намерение построить новую столицу (город на 300 тысяч жителей) у подножия горы Фудзи осталось неосуществлённым. Попытка создать эталон нового города-спутника с развитой системой культурно-бытового обслуживания была сделана при строительстве города-спутника Осаки — Сенри (1961—68), главный центр которого дополнен 12 центрами жилых районов.

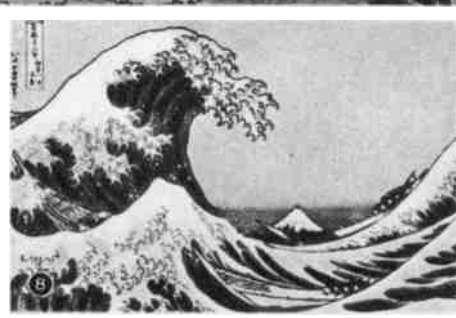
В условиях интенсивной урбанизации (слияние агломераций Токио, Осаки и *Нагои* в гигантское городское образование — «мегалополис Токайдо»), порождающей катастрофическую перегрузку транспортной сети, важным фактором изменения городских ландшафтов Я. стали скоростные автомагистрали (строительство начато в Токио и Осаке в 1960). Поднятые местами на высоту 20—25 *м* эстакады (опоры выступают из вод рек и каналов) переброшены над застроенными кварталами. Для снижения перегрузки старых городских центров в непосредственной связи с транспортными узлами строятся крупные торговые комплексы. Напр., торговый комплекс в районе Синдзюку в Токио (1960—67, архитектор Сакакура Дзюндзо) развивается вокруг пересадочного узла, связывающего 5 железнодорожных линий, метро, автобусы и пропускающего ежедневно ок. 1,5 миллионов человек; трассы движения здесь расположены в нескольких уровнях; отведённый для пешеходов подземный ярус с многочисленными магазинами, киосками, кафе связывает все части комплекса. Дневной свет и воздух в нижние уровни поступают через световые шахты, мощные стволы которых возвышаются над площадью Синдзюку, окружённой рационалистическими зданиями крупнейших универмагов Токио. Развитие сверхурбанизированной среды в нескольких взаимосвязанных уровнях, пронизанных световыми шахтами и эскалаторами, соединённых лестницами и пандусами, создаёт впечатляющие зрительные эффекты.

Скоростные магистрали Токио. 1—2. Начало 1960-х гг.



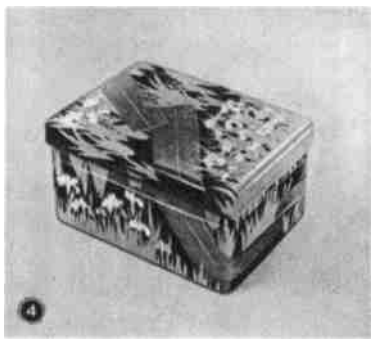
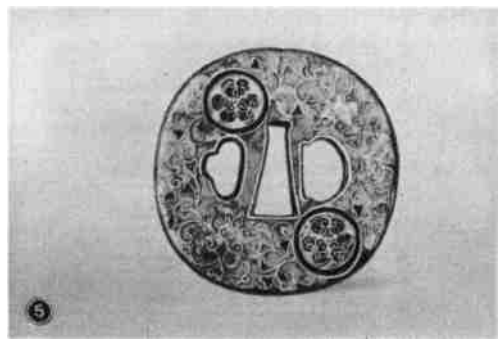
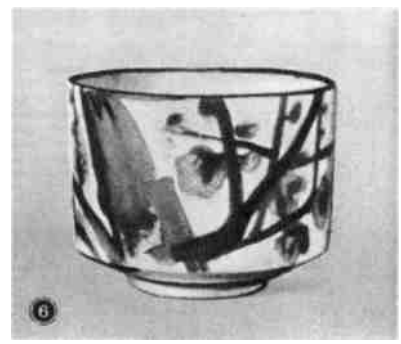
Сооружение в конце 60-х гг. в центрах Токио и Осаки подземных торговых площадей и улиц большой протяжённости определило формирование новой категории городской среды. Ландшафтная архитектура, активно развивавшаяся в пределах замкнутых миниатюрных садов и немногочисленных парков, почти не влияла на облик городов в целом.

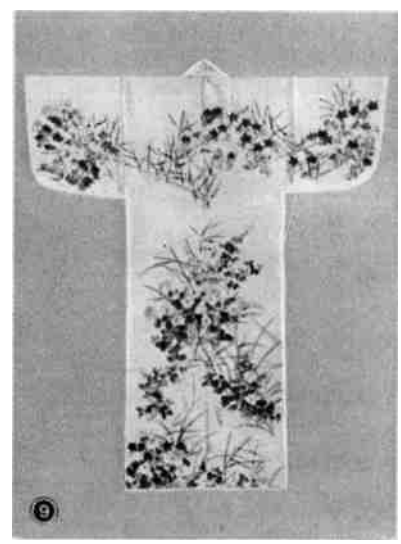
Жилищное строительство после 1945 в условиях острого недостатка в жилье было направлено на удовлетворение минимальных утилитарных потребностей населения. В результате образовался качественный разрыв между массовой застройкой городов (примитивные стереотипные



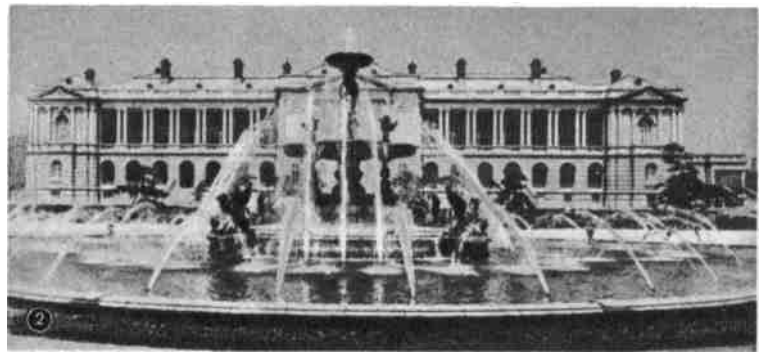
ЯПОНИЯ. Гравюра конца 17 — 1-й половины 19 вв. **1.** Судзуки Харунобу. «Середина осени». Из серии «Поэзия всех времён года». 1764—70. **2.** Хисикава Моронобу. «Сцена на кухне». Из серии «Сцены Ёсивара». Ксилография, подкраска от руки. Около 1688. **3.** Торий Киёнобу. «Актёры Итикава Дандзо и Фудзимура Хандаю в ролях Сога Горо и Сёсё». 1721. **4.** Утагава Тоёкуни. «Корая». Из серии «Портреты актёров на сцене». Около 1795. **5.** Кацусика Хокусай. «Тамагава». **6.** Торий Киёнага. «Сентябрь». 1784. Часть триптиха из серии «12 месяцев Юга». **7.** Китагава Утамаро. «Любовь задумчивая». Из серии «Избранные песни любви». 1791. **8.** Кацусика Хокусай. «В морских волнах у Канагавы» («Большая волна»). Конец 1820-х гг. **9.** Андо Хиросигэ. «Станция Камбара». 1833. Из серии «53 станции Токайдо». **10.** Тёсюсай Сяраку. «Актёр Итикава Эбидзо в роли Такэмура Саданосина». 1794—95. (№№ **5, 8** — из серии «36 видов горы Фудзи», 1823—1829. №№ **1, 3 — 10** — цветная ксилография.)

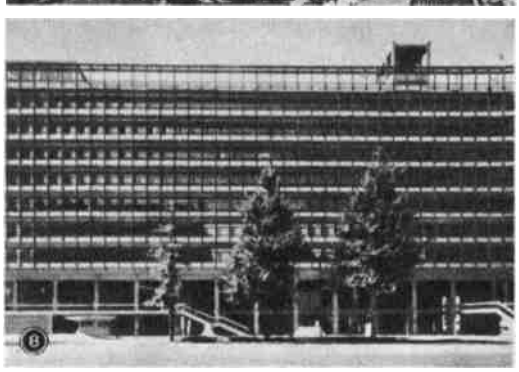
ЯПОНИЯ. Декоративно-прикладное искусство 7 — 16 вв. **1.** «Небесный музыкант». Деталь балдахина в главном храме Кондо монастыря Хорюдзи близ Нары. Дерево, раскраска. 7 в. **2.** Навершие шпиля пагоды монастыря Якусидзи в Наре. Бронза. 8 в. **3.** Фонарь в монастыре Тодайдзи в Наре. Бронза. 8 в. **4.** Тэбако — косметическая шкатулка. Дерево, лак, техника «маки-э», инкрустация перламутром. Период Хэйан (794—1185). Национальная комиссия по сохранению культурных ценностей. Токио. **5.** Веер. Бумага, тушь. 12 в. Монастырь Ситэннодзи. Осака. **6.** Седло. Дерево, лак, инкрустация перламутром. Около 13 в. Собрание Асано. Одавара. **7.** Косодэ. Шёлк, техника резервации, вышивка. 2-я половина 16 в. Токийский национальный музей. **8.** Шлем с маской. Кованое железо. 16 в. Музей Штибберта. Флоренция. **9.** Парчовая ткань. 15 в. Собрание Кандзэ. Киото.

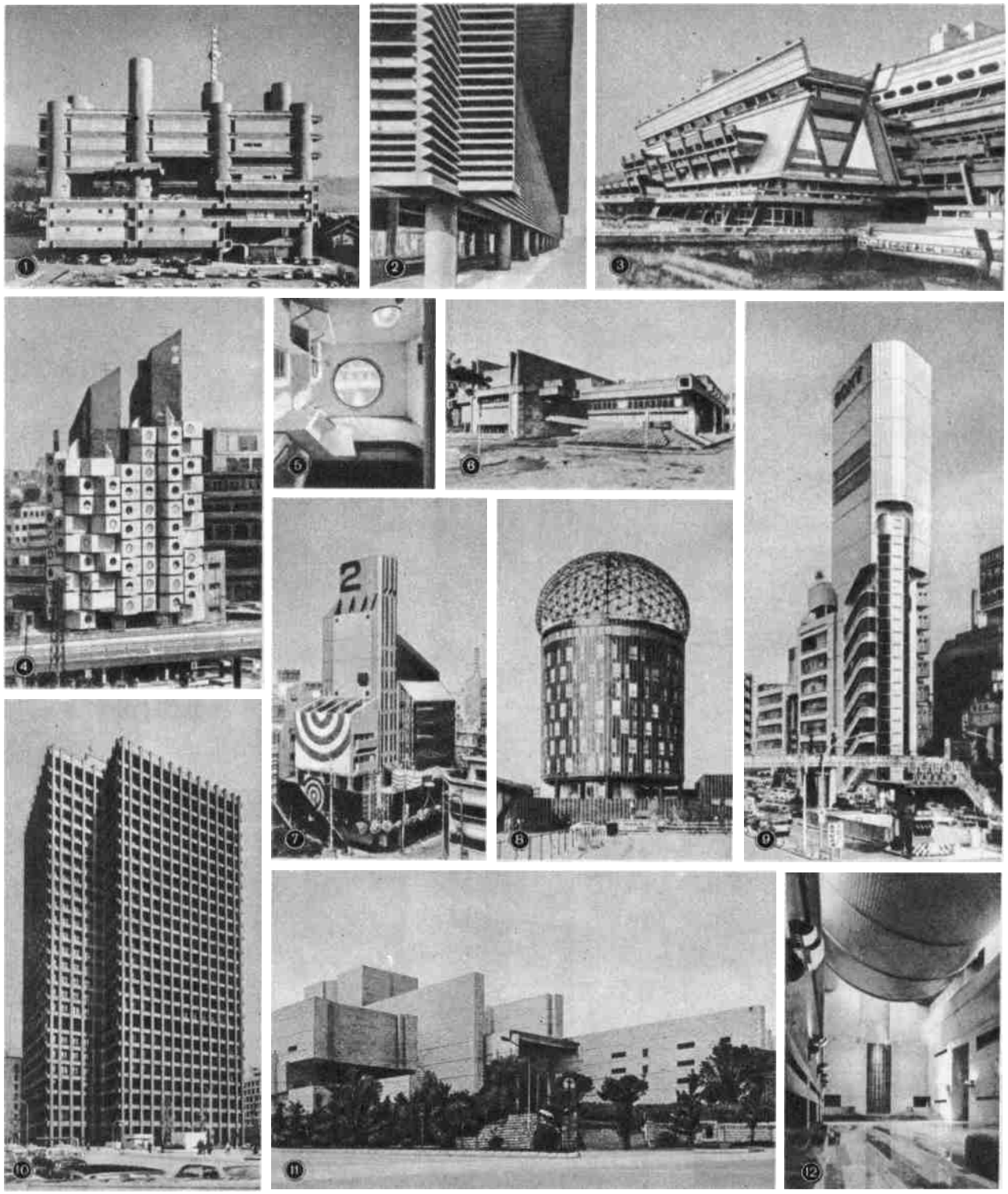


ЯПОНИЯ. Декоративно-прикладное искусство 2-й половины 16 в. — 19 в. 1. Сосуд типа «ига». Около 1600. Частное собрание. Токио. **2.** Пюпитр. Дерево, лак, техника «маки-э». Период Момояма (1573—1614). Собрание Цусима. **3.** Хономура Нинсэй. Сосуд для воды с изображением глициний. Надглазурная роспись. Художественный музей. Атами. **4.** Огата Корин. Шкатулка для письменных принадлежностей «Ирисы». Дерево, лак, техника «маки-э», инкрустация перламутром, свинцом. Начало 18 в. **5.** Цуба. Перегородчатая эмаль. 17 в. Мастерская Хирата. **6.** Огата Кэндзан. Чаша с изображением цветов сливы. Надглазурная роспись. Частное собрание. **7.** Ваза типа «какиэмон». Фарфор, надглазурная роспись эмалями. 18 в. **8.** Томомицу. «Женщина, моющая пол». Нэцкэ. Слоновая кость. 19 в. Музей искусства народов Востока. Москва. **9.** Огата Корин (?). Кособэ. Шёлк, роспись от руки. (№№ **1, 3, 6** — керамика. №№ **4, 5, 9** — Токийский Национальный музей.)

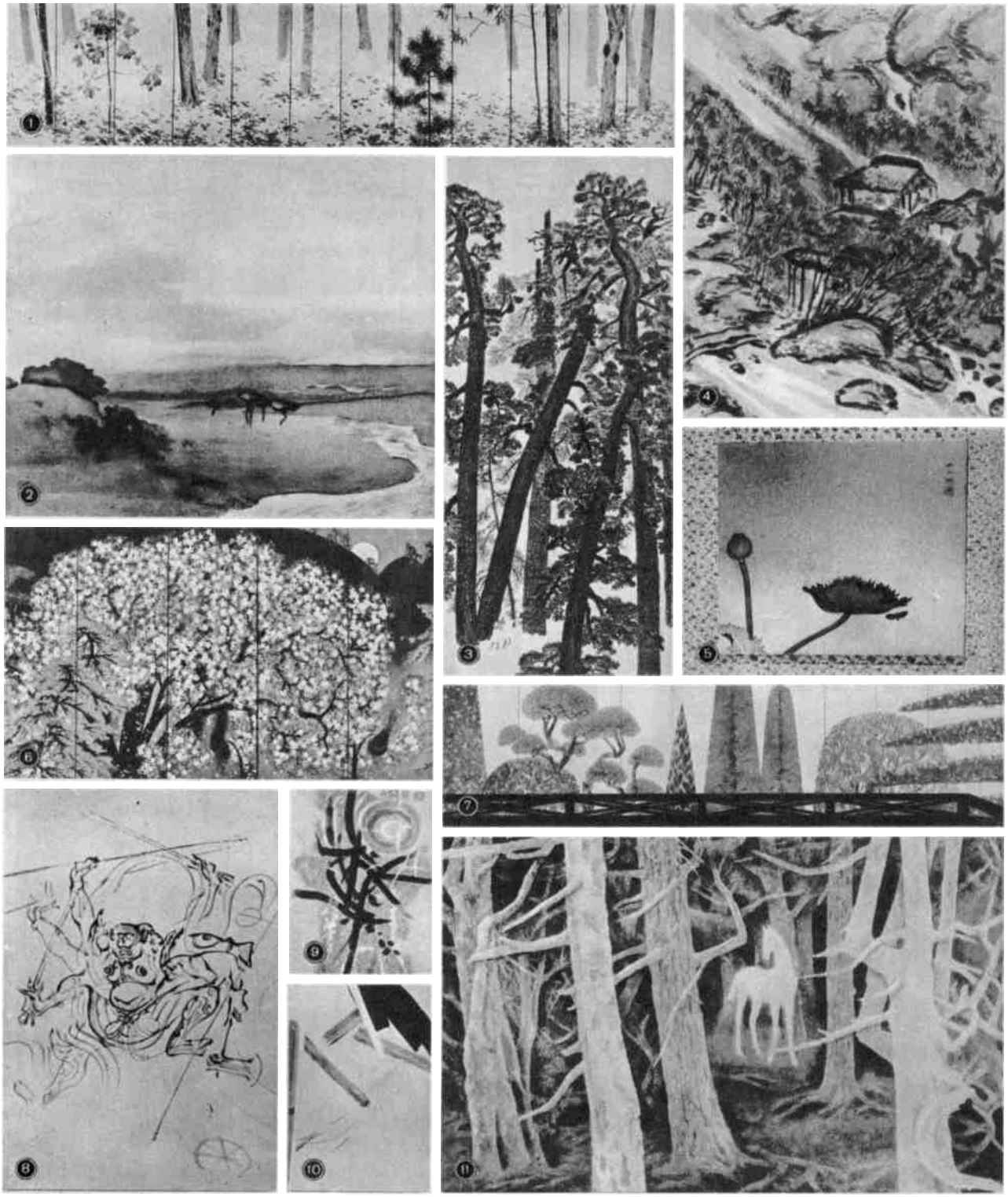




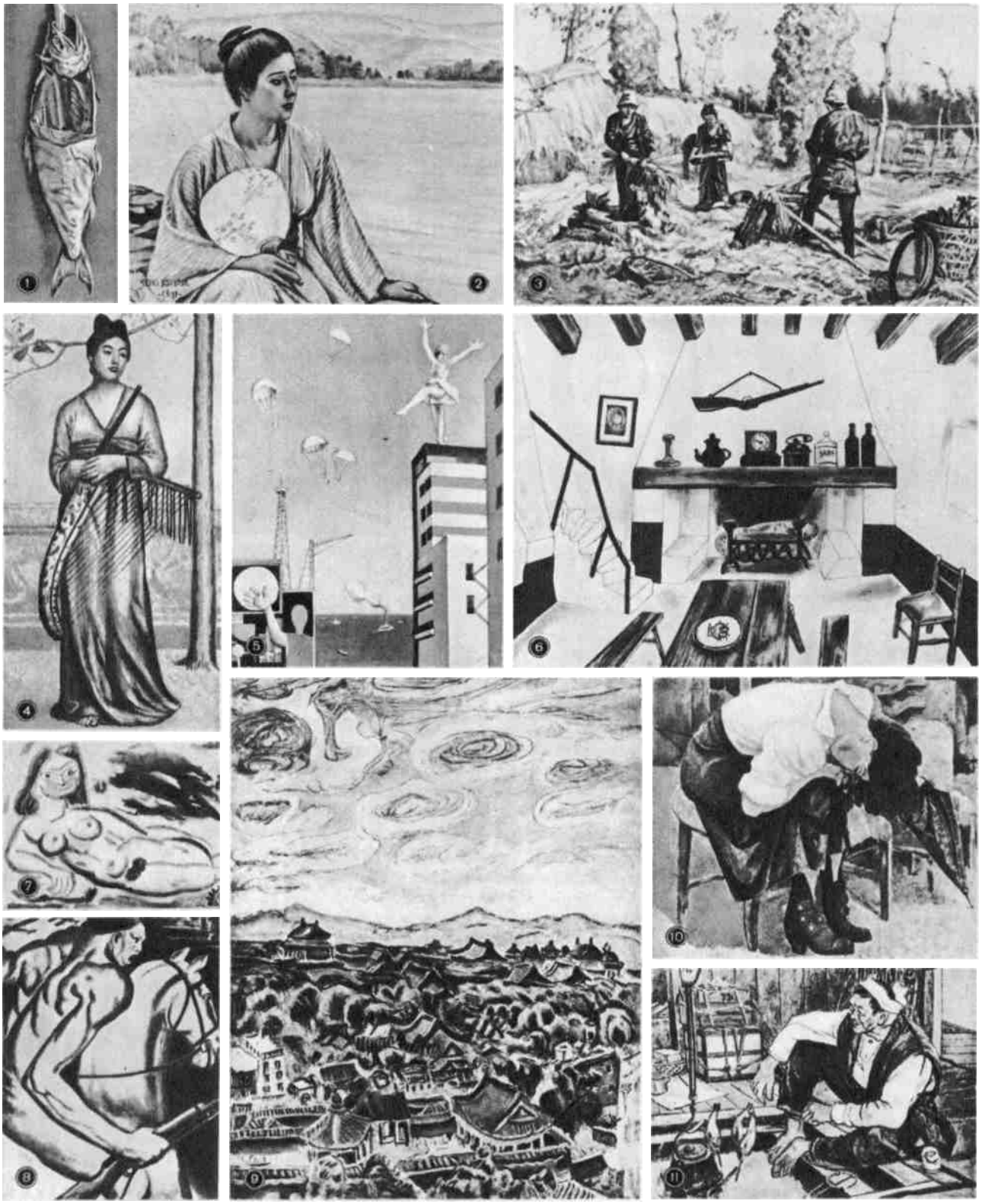
ЯПОНИЯ. Архитектура конца 19 в. — 20 в. 1. Сакакура Дзюндзо. Японский павильон на Всемирной выставке 1937 в Париже.1937. **2.** Катаяма Отокума. Дворец Акасака в Токио. 1899—1908. **3.** Сакакура Дзюндзо. Музей современного искусства префектуры Канагава в Камакуре. 1951. **4.** Хитоси Ватанабэ. Токийский национальный музей. 1937. **5.** Маэкава Кунио. Банк «Нихон Сого» в Токио. 1952. **6, 7.** Тангэ Кэндзо и др. Совет префектуры Кагава в Такамацу. 1955—58. Общий вид и часть фасада. **8.** Тангэ Кэндзо. Муниципалитет в Токио. 1952—57. **9.** Тангэ Кэндзо. Муниципалитет в Курасики. 1958—60. **10.** Маэкава Кунио. Университет Гакусёин в Токио. 1959—60. Главная аудитория. **11, 12.** Тангэ Кэндзо. Олимпийский спортивный комплекс Йойоги в Токио. 1961—64. (№ **11** — Большой и Малый спортивные павильоны, № **12** — интерьер Большого павильона.)



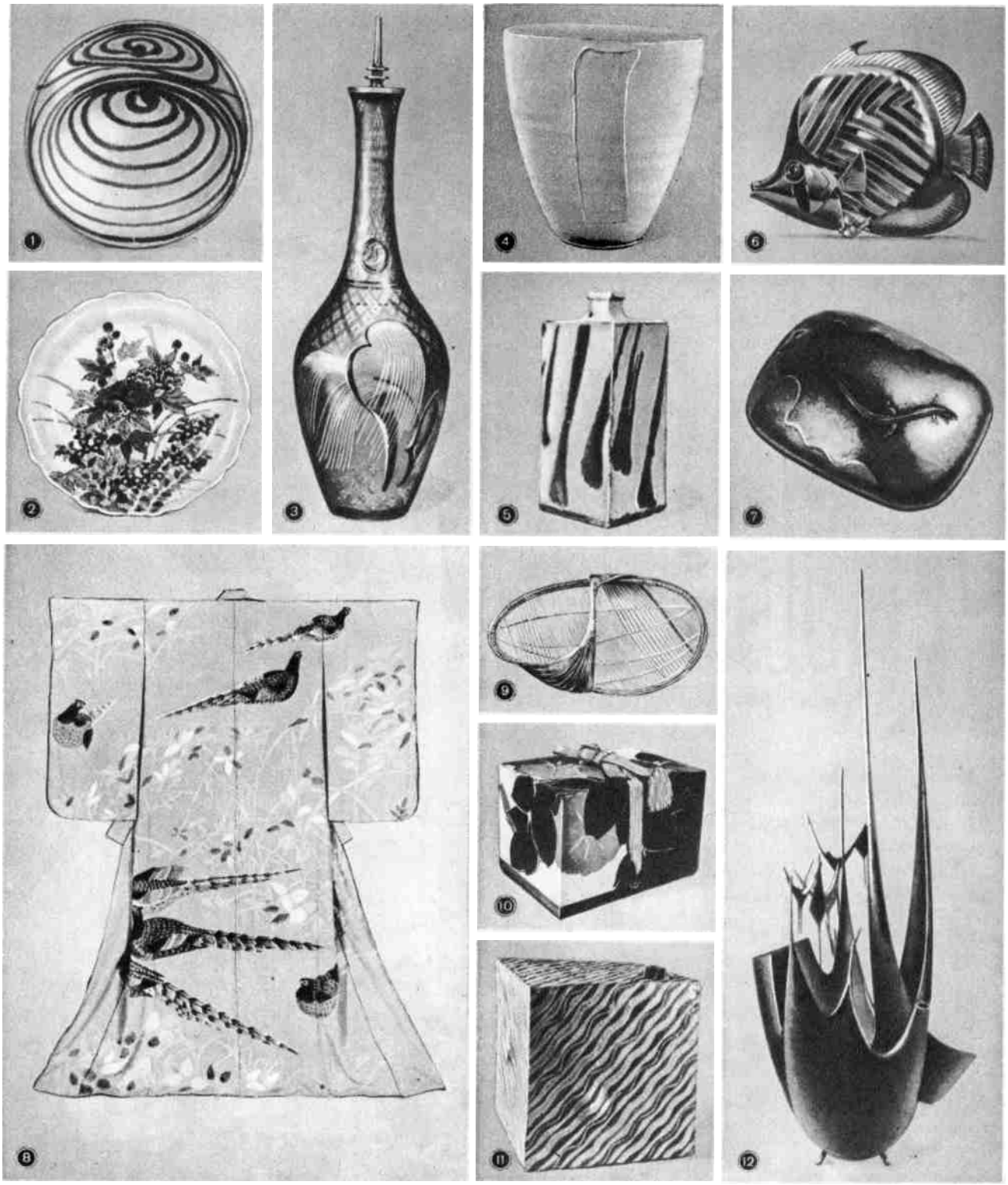
ЯПОНИЯ. Архитектура 20 в. **1.** Тангэ Кэндзо. Центр массовой информации в Кофу. 1962—67. **2.** Ивамото Хираюки. Национальный театр Кабуки в Токио. 1967. **3.** Отани Сатио. Международный центр конференций в Киото. Первая очередь строительства. 1966. **4, 5.** Курокава Кисё. Капсульный дом «Накагин» в Токио. 1972. Общий вид и интерьер жилой комнаты. **6.** Исодзаки Арата. Библиотека в г. Оита. 1966. **7.** Такэяма Минору. Ресторан «Ни-бан-кан» в Токио. 1977. **8.** Такэяма Минору. Отель «Беверли Том» в г. Томакомай. 1974. **9.** Курокава Кисё. Башня компании «Сони» в Осаке. 1-я половина 1970-х гг. **10.** Маэкава Кунио. Здание Компании страхования на море и от пожара в Токио. 1974. **11, 12.** Окада Синъити. Здание Верховного суда в Токио. 1974 (№ **12** — интерьер Главного зала).



ЯПОНИЯ. Живопись нихонга. **1.** Хисида Сюнсо. «Опавшие листья». Две шестистворчатые ширмы. Бумага, водяные краски. 1909. **2.** Такэути Сэйхо. «Устье реки». Свиток. 1918. Частная коллекция. **3.** Ёкояма Тайкан. «Сосны». Свиток. 1914. Токийский национальный музей. **4.** Тэссай Томиока. «Чтение в дождь и ветер». Свиток. Водяные краски. 1912. **5.** Фукуда Хэйхатиро. «Красный мак». Свиток. Шёлк, минеральные краски. **6.** Ёкояма Тайкан. «Цветущие вишни ночью». Две шестистворчатые ширмы. 1929. Музей Окура Сюкокан. Токио. **7.** Кавабата Рюси. «Музыка весенних деревьев». Ширма. 1932. Мемориальная галерея Рюси. Киото. **8.** Маэда Сэйсон. «Обезьяна Сангоку». Начало 1930-х гг. Свиток из серии «Путешествие на Запад». Музей искусства народов Востока. Москва. **9.** Домото Инсё. «Вход». Смешанная техника. 1966. Художественный музей Домото Инсё. Киото. **10.** Синодо Токо. «Дожди». Бумага, тушь. 1968. **11.** Хигасияма Кайи. «Лес и белая лошадь». Смешанная техника. 1973. (№№ **1, 5** — Национальный музей современного искусства, Киото.)



ЯПОНИЯ. Живопись ёга. **1.** Такахаси Юити. «Лосось». 1877. Токийский национальный музей. **2.** Курода Сэйки. «У озера». 1897. Токийский национальный институт по сохранению культурных ценностей. **3.** Асаи Тю. «Жатва». 1890. Музей Токийского университета искусств. **4.** Фудзисима Такэдзи. «Облик эпохи Тампё». 1902. **5.** Кога Харуэ. «Сцена из окна». 1930. **6.** Фудзита Цугухару. «Интерьер Дордоня». 1940. **7.** Сатоми Кацудзо. «Обнажённая». 1927. **8.** Исигаки Эйтаро. «Всадник». 1930-е гг. **9.** Умэхара Рюдзабуро. «Дворец Цыси». 1940. **10.** Накатани Тай. «Усталость». 1950. **11.** Фукуда Синсэй. «Мужчина у хибати». 1972. (№№ **4, 6** — Музей искусства Бриджстон, Токио.)

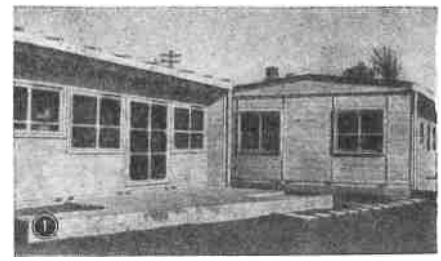


ЯПОНИЯ. Декоративно-прикладное искусство 20 в. **1.** Каваи Кандзиро. Блюдо. Керамика. 1925. **2.** Имаэдзуми Имаэмон. Блюдо. Фарфор. Полихромная роспись. **3.** Касима Иккоку. Кувшин. Металл. Литьё, насечка. **4.** Асами Рюдзо. Ваза. Фарфор. 1904. **5.** Хамада Сёдзи. Ваза. Керамика. **6.** Като Соган. «Рыба». Кованый металл. **7.** Ямаваки Ёдзи. Сосуд для разведения туши с изображением ящерицы. Металл. 1947. **8.** Кимура Удзан. Кимоно с изображением фазанов. **9.** Сёно Сёунсай. «Волна». Плетение из бамбука. **10.** Ямасита Ёсай. Шкатулка. Лак тёсицу, дерево. 1950-е гг. **11.** Морино Хироаки. Декоративный предмет. Керамика. 1975. **12.** Оти Кэндзо. Ваза. Металл. 1967. (№№ **1, 4, 11, 12** — Национальный музей современного искусства, Киото. №№ **2, 3, 5, 10** — Музей искусства народов Востока, Москва.)

дома) и отдельными уникальными сооружениями (общественные, административные, коммерческие здания), в создании которых реализовался творческий потенциал архитекторов Я.

В послевоенные годы, когда не хватало таких строительных материалов, как сталь и цемент, японские архитекторы пытались смягчить жилищный кризис созданием сборных деревянных домов. В домах типа «Премос» (1945—50, Маэкава Кунио) индустриальный метод производства применён к традиционному приёму стандартизации жилища на основе единого модуля (размер циновки-«татами»). В планировке дома отражена тенденция к демократизации национального японского быта (выделение изолированных комнат, устраняющее полное подчинение жизни всех обитателей главе семьи).

После 1950 развернулось строительство капитальных многоквартирных домов, воспроизводящих в упрощённом варианте образцы западноевропейского «минимального жилища», приспособленного к таким особенностям японского быта, как спальные места на циновках и глубокие ванны-бочки. В отличие от этих построек, Маэкава Кунио попытался создать специфически японский тип многоквартирного дома, общая структура которого напоминает «жилые единицы» Ле Корбюзье, а квартиры с интерьером, расчленённым раздвижными перегородками, с полами, крытыми циновками, сочетают традиционные планировку и мебель с современными бытовыми удобствами (10-этажный галерейный дом в микрорайоне Харуми в Токио). Эксперимент не получил продолжения. Для японских городов осталась характерной монотонная и безликая строчная застройка кварталов 4—5-этажными жилыми домами.

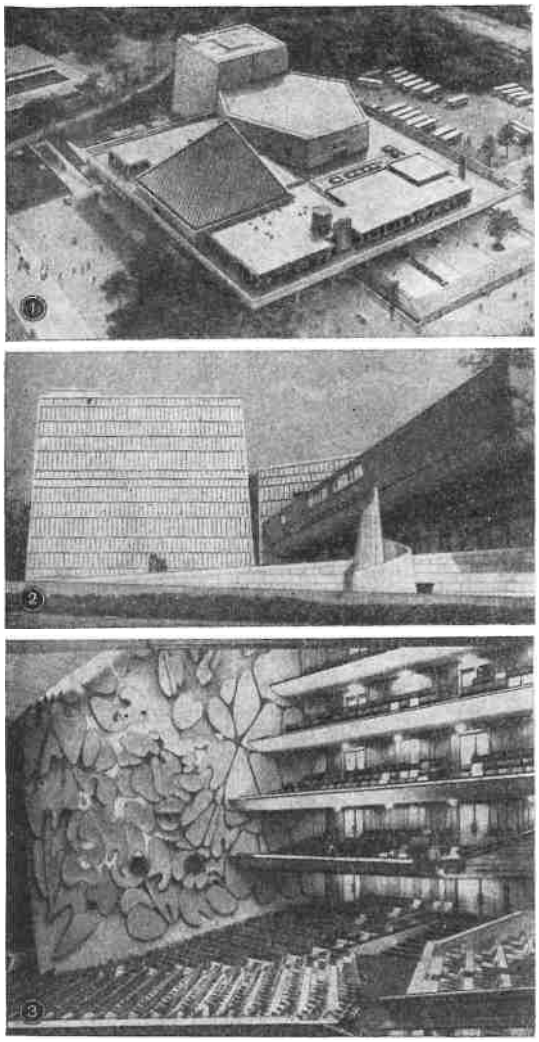


Маэкава Кунио. 1. Дом типа «Премос». 1945—50. 2. Экспериментальный галерейный жилой дом в микрорайоне Харуми в Токио. 1956—1958.

Становление основных направлений в японской архитектуре конца 40—50-х гг. связано со строительством общественных зданий. Рационалистическая тенденция, насильственно прерванная в 30-е гг., возродилась в творчестве Маэкава Кунио, Сакакура Дзюндзо и А. Раймонда, которые стали общепризнанными лидерами японской архитектуры в этот период. Принципы функционализма вновь утверждаются в суховатой композиции деревянного здания госпиталя Кэйо в Токио. Трезвой рационалистичностью и новизной технических решений отмечены здания издательства «Ридерс дайджест» (архитектор А. Раймонд), в котором впервые в Я. использованы консольные перекрытия и навесная стеклянная стена, и банка «Нихон Сого» (архитектор Маэкава Кунио; оба в Токио). Выразительностью точно найденных жёстких прямоугольных форм выделяется здание Музея современного искусства префектуры Канагава в *Камакуре* (архитектор Сакакура Дзюндзо); его объём, поднятый на тонких высоких колоннах, эффектно возвышается над поверхностью водоёма. Архитектурный образ здания дополнен контрастом его рационалистических форм с живописностью традиционного сада воды. В немногочисленных общественных сооружениях Я. 1950—55 современные строительные материалы — сталь, железобетон, алюминий — стали основой пластического языка.

На страницах японских журналов нач. 50-х гг. развернулась дискуссия, в которой подвергалась сомнению правомерность возрождения функционализма: некоторые молодые архитекторы видели в нём реакционную апологию капиталистического общества; консервативные приверженцы национальной традиции отвергали его как выражение космополитизма; отмечалась также ограниченность художественного языка функционализма, попытки обогатить который предпринял архитектор Мурано Того (р. 1891). В громадном здании универмага «Сого» в Токио Мурано Того трактует объём как гигантское пластическое тело, замкнутое снаружи глухой стеной из стеклянных кирпичей (этажи не выявлены); интерьер полностью изолирован от внешнего мира (в торговых залах — искусственное освещение, кондиционирование воздуха). Экспрессионистическая трактовка формы подавляюще крупного масштаба оказала большое влияние на японских архитекторов 60-х гг. В другой работе, Новом театре Кабуки в Осаке, Мурано Того попытался соединить рационалистическую композицию здания с традиционно японскими декоративными мотивами.

Внимание к наследию японского искусства, усилившееся в 50-е гг., отражало общую тенденцию возрождения национального самосознания, но выражалось по-разному. Традиционалисты



Маэкава Кунио. Метрополитен фестивал холл в парке Уэно в Токио. 1958—61. 1. Общий вид. 2. Южная терраса 2-й аудитории и восточная сторона 1-й аудитории. 3. Интерьер 1-й аудитории.

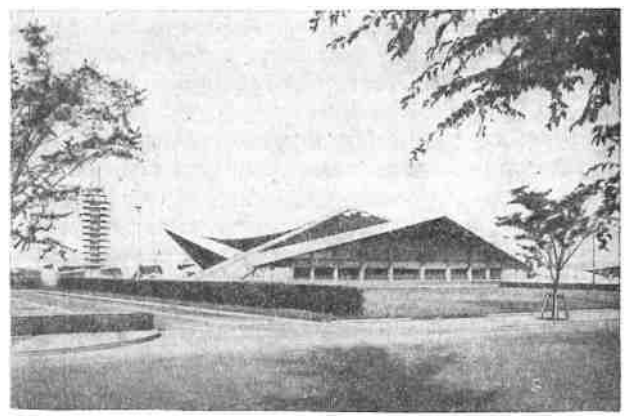
пытались восстановить традицию копированием конкретных форм средневекового японского зодчества (отель «Хассёкан» в Нагое, 1955, архитектор Хоригути Сутэми, имитация традиционного японского сада; Памятник неизвестному солдату в Токио, 1950-е гг., архитектор Танигути Ёсиро). Коммерческие строительные фирмы использовали национальную традицию как материал для экзотического псевдояпонского стиля построек, связанных с иностранным туризмом. Прогрессивные молодые архитекторы резко критиковали подобные тенденции, утверждая, что язык старых форм должен быть переведён в систему новых понятий; главным они считали не стилистические особенности декора, эклектически используемые коммерческими строителями, а пространственную композицию и её связь с системой конструкций. Одновременно возник интерес к внеевропейским цивилизациям, напр. к культуре *Мексики* (см.), в которых искали аналогии, подтверждающие правомерность избранного пути развития японской архитектуры.

Органично соединить национальную традицию и приёмы современного зодчества впервые удалось Тангэ Кэндзо. Архитектурный образ ансамбля Парка Мира в Хиросиме, исполненный покоя и величия, основан на ассоциациях с символами, восходящими к истокам японской культуры. Стоечно-балочная конструкция, обычная для деревянных построек Я., переведена в железобетон. Пластическая трактовка мемориала во многом определена влиянием Ле Корбюзье, но в целом получила специфически японское толкование. В пространственной организации парка принцип традиционного сада переведён в грандиозный масштаб. Ансамбль Парка Мира был первым произведением японского архитектора 20 в., внёсшим существенно новое в развитие мирового зодчества. Тангэ Кэндзо стал общепризнанным лидером среди архитекторов Я. В другой работе Тангэ Кэндзо, здании Совета префектуры Кагава в г. Такамацу (1955—58), система бетонных столбов и балок также напоминает классическую японскую деревянную конструкцию. Непрерывные пояса балконов, защищающих стены от солнца и ливней, рождают ассоциацию с многоярусной пагодой. Однако подчёркнутые мощь и тяжеловесность железобетонных элементов, избыток материала вносят в архитектурный образ здания несвойственную традиционным постройкам драматическую напряжённость. Миниатюрный сад, осуществляющий переход от масштаба здания к масштабу человека, построен на основе соединения традиционных элементов с приёмами, идущими от сюрреализма. В здании Метрополитен фестивал холла в Токио Маэкава Кунио попытался соединить черты национальной японской архитектуры и функционализма; соотношение лёгких стоек несущего каркаса и массивной железобетонной кровли с мощно выгнутым вверх краем аналогично сочетанию лёгких опор и тяжёлого покрытия в классических японских постройках.

Стремление к обновлению архитектурных форм стимулировалось социальными иллюзиями послевоенных лет. В установлении новых для Я. институтов буржуазной демократии архитекторы видели начало прогрессивного преобразования общества и возрождения нации на демократической основе. Символами демократии, величественными народными форумами в представлении японских архитекторов стали административные здания — советы префектур и муниципалитеты, облечённые в патетические формы. В этих сооружениях воплотились основные черты японской архитектуры 50—60-х гг. Взамен создания чётких планов и кажущихся невесомыми фасадов из стали и стекла появилось стремление подчеркнуть весомость здания, фактуру стены, пластичность

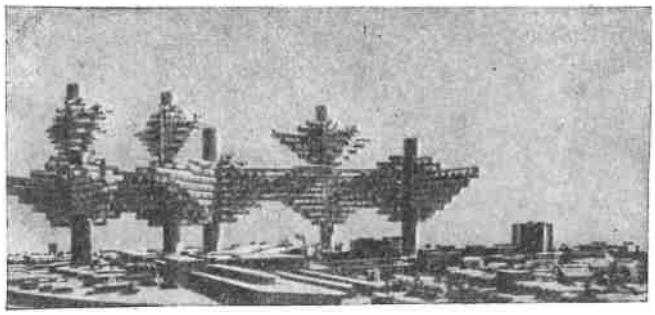
формы; излюбленным материалом стал грубый железобетон. Среди муниципальных построек рубежа 50—60-х гг. выделяется построенный Тангэ Кэндзо в 1958—60 муниципалитет в Курасики (Окаяма). Архитектурный образ здания, трактованного как мощный бетонный монолит, основан на ассоциации с древними японскими храмовыми амбарами-сокровищницами. Монументальность формы доведена почти до гротеска. Здесь впервые использован приём композиции здания вокруг бетонных шахт — структурных ядер, которые вмещают все виды вертикальных коммуникаций (лестницы, каналы с трубами и проводами электроснабжения и связи) и служат основой конструкции.

В становлении новых тенденций большую роль сыграло влияние поздних работ Ле Корбюзье, по проекту которого в Токио, при участии архитекторов Маэкава Кунио и Сакакура Дзюндзо, был построен Национальный музей западного искусства. На основе этого влияния в Я. стал складываться национальный вариант брутализма (или необрутализма) — международного направления, выступавшего против конформизма коммерческой архитектуры и нарочитых упрощений функционализма. Брутали́сты, выдвинув этический критерий «правдивости» как основное мерило ценности архитектуры, обнажали конструкции и инженерное оборудование, отождествляя их с архитектурной формой, стремились к предельно точному выражению жизненных процессов, происходящих в здании. В постройках брутали́стов системы коммуникаций становились основой архитектурных композиций. Наиболее яркий японский вариант брутализма создал Маэкава Кунио. Композицию его первой брутали́стской постройки — до́ма в микрорайоне Харуми в Токио — определяют выявленные наружу коммуникации-галереи на 3-м, 4-м и 9-м этажах, соединяющие квартиры с шахтой лифтов и лестниц; нарочитая огрублённость форм усилена крупной фактурой монолитного железобетона. В комплексе университета Гакусёин в Токио здания факультетов образуют связанную галереями динамичную по композиции группу построек вокруг главной аудитории в форме асимметричной пирамиды. Необрутализм не получил в дальнейшем прямого продолжения в строительстве Я., но оказал значительное влияние на развитие художественного языка всей японской архитектуры, для которой к сер. 60-х гг. стали почти универсальны свойственные брутали́стским постройкам крупномасштабность композиции, подчёркивание железобетонной конструкции, контрасты нарочито грубой фактуры бетонных поверхностей со стеклом и металлом.



Асихара Ёсинобу, Мурата Масатика, Такаяма Эйка. Спортивный комплекс в парке Кумадзава в Токио. 1963—64.

Соревнование различных творческих направлений развернулось в период подготовки к XVIII летним Олимпийским играм 1964. В спортивном комплексе Йойоги в Токио, который стал одним из крупнейших достижений архитектуры 20 в., Тангэ Кэндзо создал современное сооружение, связанное с японской традицией скорее смысловыми ассоциациями, чем приёмами построения архитектурной формы. Два могучих объёма в форме раковин — универсальный спортивный павильон и крытый бассейн (большой и малый гимназиумы), объединённые низким прямоугольным подием,— как бы вырастают из земной поверхности; их общность подчёркнута динамикой криволинейных форм. Вантовые конструкции из напряжённых стальных тросов формируют огромные внутренние пространства. В отличие от Тангэ Кэндзо архитекторы, строившие спортивный комплекс в парке Кумадзава,— Асихара Ёсинобу, Мурата Масатика, Такаяма Эйка — стремились создать архитектурную форму, отвечающую свойствам современной железобетонной конструкции, опираясь на принципы европейского классицизма и традиционного японского зодчества. Комплекс Кумадзава композиционно подчинён геометрической системе осей, замкнут, жёстко завершён. Гротескное преувеличение традиционных форм характерно для ряда построек 2-й пол. 60-х гг. В здании Национального театра Кабуки в Токио сложно организованное внутреннее пространство заключено в прямоугольный в плане объём, внешние стены которого имитируют деревянный сруб средневекового амбара-сокровищницы. Имитация деревянной конструкции в железобетоне была применена также в постройке японского павильона на Всемирной выставке 1967 в Монреале (см. *Канада*; архитектор Асихара Ёсинобу), стены которого сложены из гигантских пустотелых железобетонных балок.

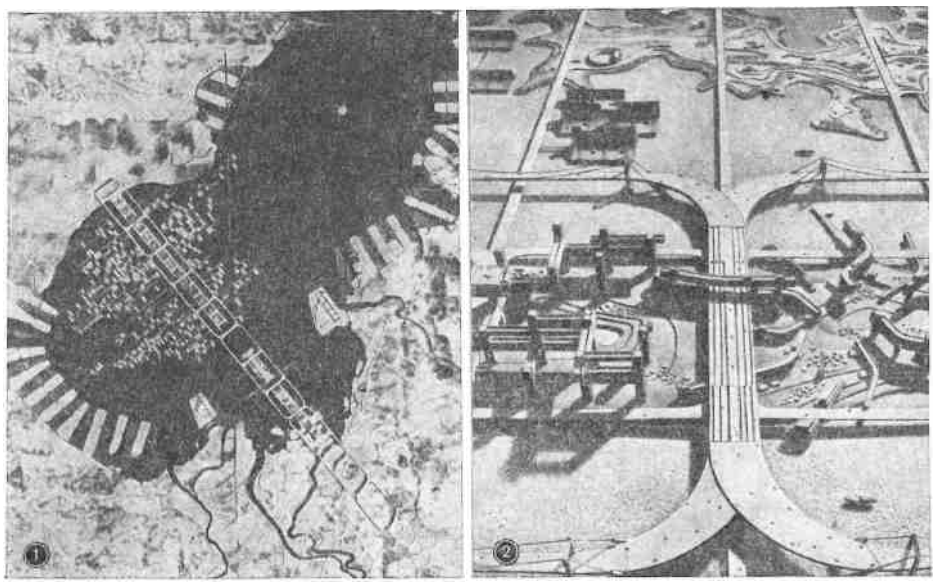


Исодзаки Арата. Центр Токио. Экспериментальный проект. 1960.

В 60-е гг. складывается наиболее специфическое для Я. новое архитектурное направление — «метаболизм». Его возникновение связано с осознанием резкого контраста между отдельными уникальными сооружениями и хаотичностью среды японских городов в целом. Приверженцы этого направления считали, что строительство должно подчиняться принципам метаболизма (греческое — изменение, превращение; в биологии — совокупность процессов превращения веществ и энергии в живом организме), поскольку само человеческое общество находится в состоянии постоянного обновления. Вместо понятий функции и формы выдвигались понятия процесса развития системы и изменяемого пространства. В качестве основы архитектурной композиции предлагалась групповая форма («кластер») — комплекс сооружений, связанный с системой процессов.

Идеи «метаболизма» впервые были выражены в экспериментальных проектах, представленных на выставке, устроенной в связи с Международным конгрессом дизайнеров в Токио (1960), группой «метаболистов» — Отака Масато (р. 1923), Кикутакэ Киёнори (р. 1928), Фумихико Маки (р. 1928), Курокава Кисё; Нориаки (р. 1934). В 1964 к группе присоединились Тангэ Кэндзо и его ученик Исодзаки Арата (р. 1931), работы которых развивали близкие «метаболизму» идеи. Метаболисты начали с фантастических проектов города будущего, который представлялся им скоплением гигантских структур, развёрнутых в трёх измерениях пространства. К этим стабильным структурам, уподобленным древесным стволам, подключаются ячейки жилых и рабочих помещений, которые могут заменяться и перемещаться (проекты Исодзаки Арата, Курокава Кисё, оба—1960). Техника понималась как средство решения любых проблем современности. Принципиальное значение для развития «метаболизма» имел выполненный Тангэ Кэндзо экспериментальный проект «План Токио — 1960» (опубликован в 1961), в основе которого — идея преобразовать замкнутую радиально-кольцевую систему города в свободно растущую, перебросив от старого общественного центра к пригородам над водами Токийского залива «ось общественной жизни» (система коммуникаций). Поднимающиеся из воды залива цилиндрические шахты вертикальных коммуникаций служат опорами гигантского моста, пролётное строение которого соединяет в себе здания и многоярусные скоростные магистрали. Использование средств современной техники в проекте сочетается со специфически японским мировосприятием. Система коммуникаций здесь — не только основа линейной пространственной структуры, но и символическая форма, в которой по замыслу архитектора выражается динамизм современной жизни.

Тангэ Кэндзо. «План Токио — 1960». Опубликован в 1961. 1. Проект. 2. Макет части проекта (городская ось, скоростные дороги).



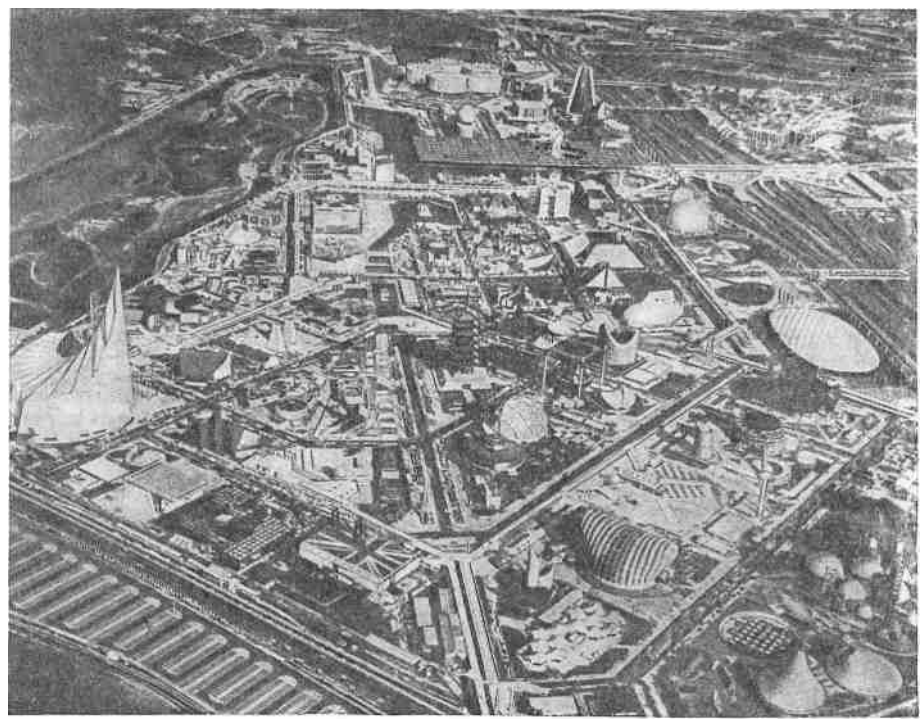
Положенный в основу «Плана Токио — 1960» принцип архитектуры, не ограничивающей своих решений пределами здания, но определяющей закономерность образования обширных частей

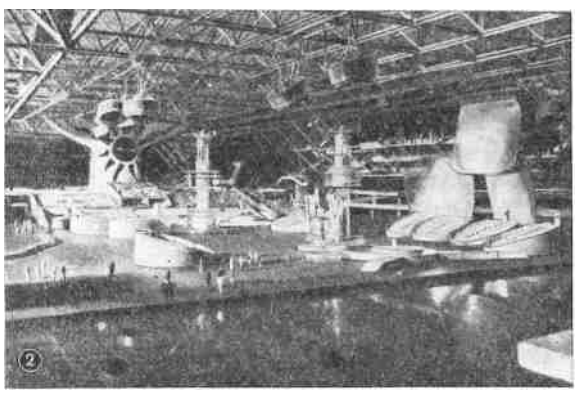
города, как бы перерастающей в градостроительство, Тангэ Кэндзо стремился воплотить в проектах отдельных сооружений. Здание центра массовой информации префектуры Яманаси в г. Кофу (1962—67) трактовано как первичная ячейка градостроительной структуры, заключающая в себе как бы генетический код дальнейшего развития. Композиция основана на сочетании постоянных и заменяемых элементов. Стабильные, имеющие вид гигантских колонн бетонные шахты, со скрытыми в них вертикальными коммуникациями, поддерживают перекрытия. В пространствах между плоскостями перекрытий, не заполняя всех пустот, расположены объёмы, очертания которых могут меняться; композиции здания придана символическая незавершённость. В гипертрофированной монументальности объёма, порождающей драматическую напряжённость архитектурного образа, отразилось ощущение тревоги, характерное для периода конца «экономического чуда».

Кикутакэ Киёнори. Отель «Токоэн» в г. Кайке. 1964.

Молодые архитекторы-метаболисты, градостроительные теории которых не получили осуществления, подобно архитекторам старшего поколения, направили творческую энергию на проектирование отдельных зданий, которые трактовали как некие «гены» урбанистического развития в будущем. В ранних постройках метаболисты стремились подчеркнуть национальную характерность своего творчества [отель «Токоэн» в г. Кайке (Тоттори), 1964, архитектор Кикутакэ Киёнори]. Формы, символизирующие связь с традицией, вскоре были вытеснены символами технократии (тенденция, характерная как для направления в целом, так и для индивидуального творчества его приверженцев). Здание общественного центра в г. Мияконодзё [(Миядзаки), 1968, архитектор Кикутакэ Киёнори] трактовано как гигантский механизм. Язык форм, использованный архитектором, связан с антиэстетизмом, который провозглашали приверженцы поп-арта (см. *США*). Стальная конструкция объёма в верхней части здания, включающая два зрительных зала, по очертаниям напоминающая кузнечные мехи,— символическое выражение изменчивости — противопоставлена бетонным конструкциям амфитеатров — стабильной основе сооружения. Выразительность библиотеки в г. Оита (1966, архитектор Исодзаки Арата) основывается на нарочитом несоответствии небольшой величины здания и гигантских элементов конструкции; всё должно внушить мысль о том, что существующее — лишь начало громадной строительной системы, которая со временем заполнит мощный каркас и даст ему нагрузку, отвечающую его возможностям. Композиция экспериментального жилого дома «Накагин» в Токио (1972, архитектор Курокава Кисё) построена на сочетании мощных железобетонных шахт (вертикальные коммуникации) и навешенных на них капсул из стали (жилища), огра-

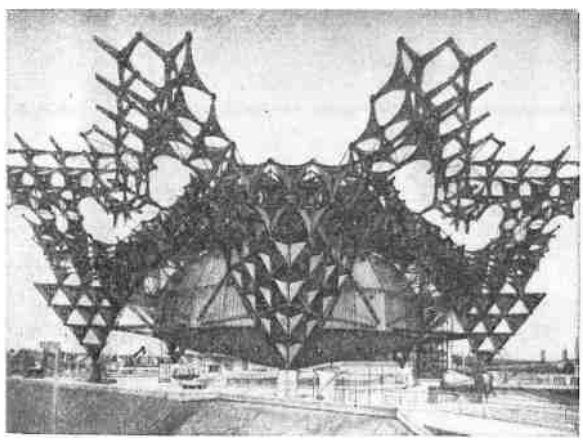
Тангэ Кэндзо и др. Всемирная выставка 1970 («ЭКСПО-70») в Осаке. Панорама.





Тангэ Кэндзо и др. Всемирная выставка 1970 («ЭКСПО-70») в Осаке. 1. Генеральный план выставки. 2. Фестивальная площадь.

Курокава Кисё. Павильон «Тосиба» на Всемирной выставке 1970 в Осаке.

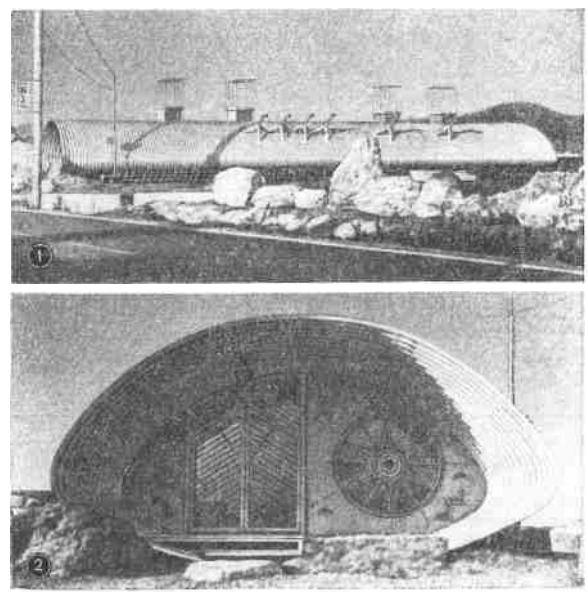


ниченность габаритов которых компенсируется предельной технизацией быта. Метафора Ле Корбюзье «дом — машина для жилья» получила здесь почти буквальное воплощение. Подобной технизацией отмечено и здание Музея префектуры Гумма в г. Такасаки (1974, архитектор Исодзаки Арата).

Пафос техницизма отличает сооружения метаболистов на Всемирной выставке 1970 («ЭКСПО-70») в Осаке. Генеральный план выставки (архитектор Тангэ Кэндзо и др.) основан на разветвляющейся, подобно дереву, системе коммуникаций, «ветви» которых завершались павильонами максимально индивидуализированных архитектурных решений.

Антиэстетизм построек метаболистов оказал влияние на архитекторов, не принадлежащих к этому направлению. В 60-е гг. создано несколько сооружений, в которых по-новому применены типичные для классического зодчества Я. принципы организации архитектурного пространства, в котором нет жёсткого разграничения помещений, контрастные по своему характеру части интерьера раскрываются и как бы переливаются одна в другую. Напр., здание Международного центра конференций в Киото (архитектор Отани Сатио, р. 1924) образовано параллельно развивающимися трапециевидными объёмами; над основными расположены малые, в виде перевёрнутых трапецоидов. Форма здания возникла из рационального анализа системы функций. Для действий, требующих обширного пространства, используются нижние, наиболее широкие уровни больших трапецоидов; для функций, нуждающихся в меньших пространствах, отведены верхние уровни; малые объёмы использованы для вспомогатель-

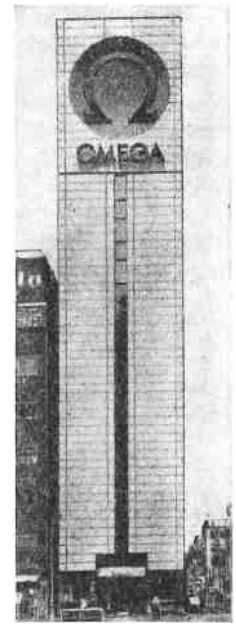
Осаму Исияма. Выставочный зал компании «Маэда отомотив». 1970-е гг. 1.Общий вид. 2. Фасад.



Такэяма Минору. Ресторан «Ити-бан-кан» в районе Синдзюку в Токио. 1970.

ных помещений. Структура плана, подчинённого направлению горизонтальных коммуникаций по продольной оси трапецоидов, открыла возможность реального, а не символического роста архитектурной системы (что было использовано при строительстве второй очереди сооружения в 1974: объёмы здания были продолжены). Здание решено в ансамбле с парком, в котором традиционный тип сада воды переведён в укрупнённый масштаб и органично соединён с приёмами европейской ландшафтной архитектуры.

Сложившаяся в 70-е гг. ситуация конца японского «экономического чуда» не была благоприятна для развития архитектуры. На первом плане оказались объекты строительства, связанные со спекуляцией земельными участками. В формировании архитектурных направлений отразились напряжённость коммерческой деятельности, тяготение государственного аппарата к представительности. Поиски ошеломляюще броских форм для торговых зданий и объектов «индустрии развлечений» получили откровенно иррационалистический характер. В архитектуру вводились приёмы, заимствованные из экспериментов поп-арта и оп-арта. Навязчивая декоративность и парадоксальная символика поп-арта характерны для построек архитекторов Такэяма Минору (многоэтажные здания ресторанов «Ити-бан-кан» и «Ни-бан-кан» в Токио, отель «Беверли Том» в г. Томакомай, Хоккайдо, 1974). Распространилось использование (гл. обр. в интерьерах) приёмов организации плоскости, деформирующих зрительное восприятие реальных объёмов — «суперграфика» (цветовые и световые эффекты). Иногда приёмы суперграфики определяют характер довольно сложных сооружений, напр. торгового центра близ стадиона Коракуэн в Токио (1973, проект фирмы «Такэнака комютэн»). Композиция здания построена на сочетании многогранных, напоминающих кристаллы форм из стали и стекла с прямоугольными в плане объёмами, глухие бетонные грани которых кажутся изломанными благодаря окраске, расчленяющей их на плоскости чистого спектрального цвета; нарочито произвольное размещение проёмов подчёркивает независимость наружных ограждений от несущей конструкции. В архитектуре официальных зданий проявилась тенденция к тяжеловесной монументальности, иногда достигнутой благодаря созданию форм гипертрофированного масштаба, характерных для современной архитектуры. Напр., в здании Верховного суда в Токио способ организации пространства серией включающих коммуникации пластинообразных объёмов, которые архитектор называет «пространственными стенами», напоминает о работах голландской группы «Де Стейл» 20-х гг., но применён в масштабе подавляюще громадных величин. В архитектуре некоторых официальных зданий использованы приёмы неоклассицизма (Мемориальный зал столетия Хоккайдо в *Саппоро*).

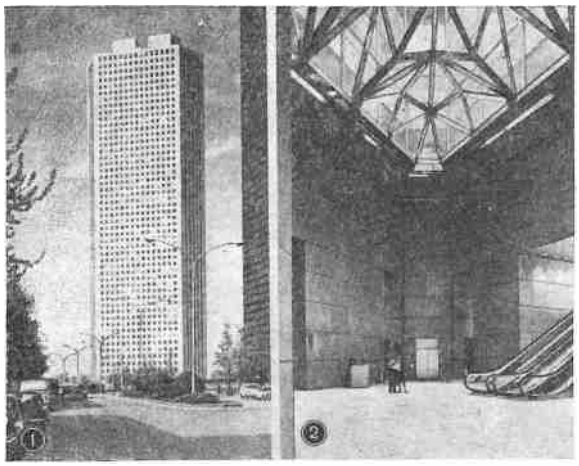


Фирма «Никкэн сэккэй». Здание компании «Тэнсодо» в Токио. 1970-е гг.

В 70-е гг. облик центральной части крупных городов Я. стал меняться в результате активного строительства небоскрёбов. Первый небоскрёб, 36-этажный, с навесными стенами из алюминия и стекла (здание «Касумигасеки» в Токио, 1968), следовал американским прототипам. Вызванное сейсмической опасностью ограничение высоты построек пределом в 31 *м* (введено после землетрясения 1923) удалось преодолеть применением новых типов антисейсмических конструкций с гибкой структурой несущего каркаса (первый эксперимент в области многоэтажного строительства — 17-этажный отель «Нью-Отани» в Токио. 3 протяжённых крыла сходятся к ядру вертикаль-

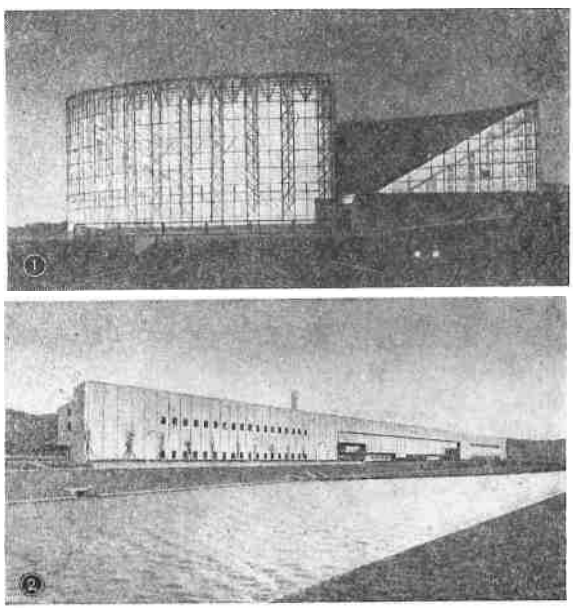
Фирма «Тайсэй». Отель «Нью-Отани» в Токио. 1963—64.

ных коммуникаций). Требования сейсмостойкости способствовали отходу от подражания заокеанским образцам; высотные здания Я. 70-х гг. имеют массивные, подчёркнуто пластичные конструкции наружных стен, формируемых вынесенными наружу элементами несущего каркаса. В 25-этажном здании Компании страхования на море и от пожара в Токио облицовка тёмным кирпичом решётки стального каркаса определяет несколько тяжеловесную пластику объёма. Подчёркнутая массивность характерна также для небоскрёбов «токийского Манхаттана» в районе Синдзюку (1971—74). Наиболее своеобразно 52-этажное здание «Сумитомо»; призматический объём (в плане неправильный 6-угольник) пронизан световой шахтой многогранного стеклянного покрытия центрального вестибюля. Небоскрёбы Синдзюку, составляющие куст вертикальных объёмов, достаточно свободно размещённых, не приведены к архитектурному единству; построенные разными фирмами сооружения запроектированы без учёта целостности композиции. В 1973 были построены высотные здания в Осаке (30-этажный отель «Ройял», 32-этажное конторское здание «Кокусай»), в Сидзуоке, Кобе и др. городах. Опыт сооружения высотных зданий был немедленно перенесён в область жилищного строительства (комплексы 12—14-этажных домов). Высокая стоимость земли привела к плотности населения до 1500 человек на 1 *га*. Первый квартал сверхвысокой плотности («Мотомати и Тёдзюэн») был построен в Хиросиме в 1968—73 по проекту архитектора Отака Масато. В 14-этажных корпусах квартала Каваратё в г. Кавасаки (Канагава; 1974, архитектор Отани Сатио) 5 нижних этажей расположены террасами на наклонных опорах; по оси корпусов между террасами располагаются сквозные галереи — общественная зона дома.

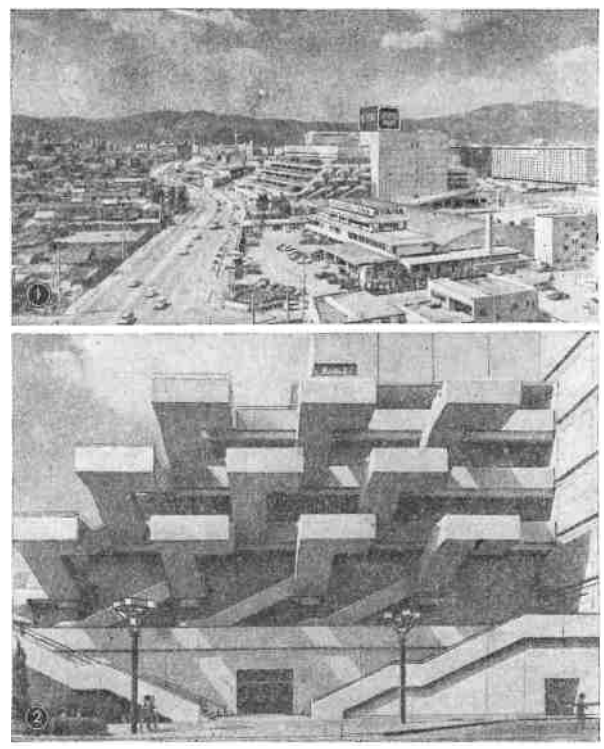


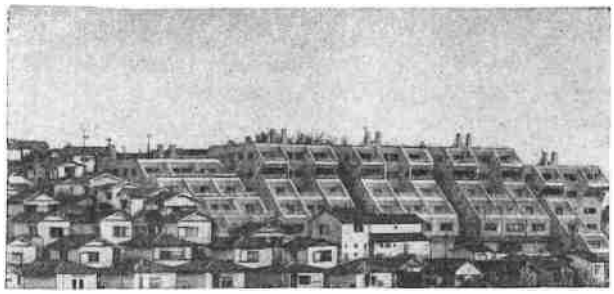
Фирма «Никкэн сэккэй». Конторское здание компании «Сумитомо» в районе Синдзюку в Токио. 1974. 1. Общий вид. 2. Интерьер 1-го этажа.

Промышленная архитектура Японии 1970-х гг. 1. Такэяма Минору. Завод компании «Пепси-Кола». 2. Фирмы «Никкэн сэккэй» и «Такэнака комютэн». Завод косметики компании «Пола».



Кикутакэ Киёнори. Торговый центр Сэйбу в г. Оцу (префектура Сига). 1975—76. 1. Общий вид. 2. Восточный фасад.





Такао Эндо. Деревня Миноо-Лили в префектуре Осака. 1974—76.

К нач. 70-х гг. в Я. насчитывалось около 40 тыс. архитекторов 1-го класса (сдавших государственный экзамен и получивших право на проектирование любых зданий) и 150 тыс. архитекторов 2-го класса (сдавших экзамен на уровне органов префектуры; имеют право на проектирование частных жилищ и небольших сооружений). Проектированием и строительством занимаются крупные фирмы: наиболее значительные — «Такэнака комютэн», «Симидзу», «Тайсэй», «Обаяси Гуми» и «Кадзима» имеют проектные отделы, в которых занято по несколько сотен архитекторов. Характерен глубокий разрыв между архитектурной «элитой», представители которой имеют частные ателье, и массой анонимных архитекторов — работников фирм и муниципальных органов.

Изобразительное искусство Я. после 1868 вступило на путь приобщения к достижениям мировой художественной культуры. В последней трети 19 в. этот процесс проявился в чисто внешнем заимствовании готовых форм западноевропейского искусства 2-й пол. 19 в. Европеизированное направление возникло и развивалось наряду с продолжавшей существовать средневековой художественной традицией. Параллелизм двух художественных мировоззрений — старого японского и нового, ориентированного на сближение с духовной культурой Запада, определил своеобразие современного изобразительного искусства Я.

В живописи это явление вылилось в формирование двух систем: «нихонга» (национальная японская живопись традиционными приёмами и красками на шёлке и бумаге в форме свитков или ширм) и «ёга» (европеизированная живопись маслом в форме картин).

В ёга наиболее радикально реформировались средневековые художественные приёмы путём введения европейской изобразительной системы, основанной на принципах построения пространства и объёмно-живописных решений картины, разработанных европейскими мастерами 15—19 вв. Первых художников ёга увлекала фактурность и осязательность масляной живописи, они стремились к точности воспроизведения натуры, к поискам новой тематики (*Такахаси Юити*, портрет Сиба Кокан; Каваками Тогай, 1821—81, «Каябэ. Хоккайдо», 1877; Кунисава Синкуро, 1847—77, «Европейская женщина», 1869—74, Музей Токийского университета искусств; Ёкояма Мацусабуро, 1834—84, «Ворота Ёмэймон в Никко», 1890, Токийский национальный музей). Процесс освоения художественных возможностей масляной живописи усилился с основанием *Художественно-промышленной школы Кобу* в Токио, в которую в качестве преподавателей были приглашены итальянские живописцы, в т. ч. А. Фонтанези (см. *Италия*, в Я. работал в 1875—78). Многие японские живописцы были отправлены на учёбу во Францию и др. страны Европы. Двусторонний контакт с европейским искусством 19 в. способствовал формированию в ёга в последней трети 19 в. реалистического направления, идейным руководителем которого стал живописец *Асаи Тю*, организатор *Общества мэйдзийского искусства*. Это объединение одним из первых в Я. сплотило разрозненные силы ёга против гонений со стороны художников-традиционалистов и представителей реакционных кругов. Для первых мастеров японского реалистического искусства характерны наивность мировосприятия, некоторый натурализм, вызванный влиянием методов обучения европейской академической школы, и наряду с этим идущее от барбизонской школы (см. *Франция*) увлечение пленэризмом, стремление к непосредственному соприкосновению с природой, её конкретному отображению (Асаи Тю, «Жатва», «Весеннее поле», «Осень в Гре»); их произведениям свойственны повествовательность сюжета, подчёркнутая достоверность форм природного мира, строгость композиции, сумрачный колорит; во владении изобразительным языком ощутимы робость и скованность. Главные достижения реалистического направления ёга последней трети 19 в. состояли в расширении тематики и демократизации произведений, раз-

Каваками Тогай. «Каябэ. Хоккайдо». 1877.

Живопись ёга 2-й половины 19 в. 1. Вада Эйсаку. «Вечер на переправе». 1898. Музей Токийского университета искусств. 2. Харада Наодзиро. «Сапожник». 1889. Музей Токийского университета искусств. 3. Исии Хакутэй. «Отдых на траве». 1904. Национальный музей современного искусства. Токио. 4. Кумэ Кэйитиро. «Осенний пейзаж». 1895. Токийский национальный музей.

витии жанров в их новом для Я. понимании — пейзажа как путевой зарисовки или этюда, фиксирующего конкретные виды местности («Вид на Фудзи из Симидзу», Госэда Ёсимацу, 1855—1915, Токийский метрополитен-музей искусств), портрета как характеристики индивидуальности модели («Каваками Тогай», 1887, Кояма Сётаро, 1858—1916, Музей Токийского университета искусств), бытовой картины как отображения повседневной жизни простых людей («Сапожник», 1889, Харада Наодзиро, 1863—99; «Ночной поезд», 1901, Акамацу Ринсаку, 1878—1953; «Вечер на переправе», 1898, Вада Эйсаку, 1874—1959; все — Музей Токийского университета искусств).

Однако реалистические тенденции не получили достаточно полного развития в этот период. Преобладающим было влияние академизма. Многие японские живописцы видели путь к преодолению средневековой замкнутости в пассивном следовании западноевропейским образцам, что приводило к подражательству, эпигонству.

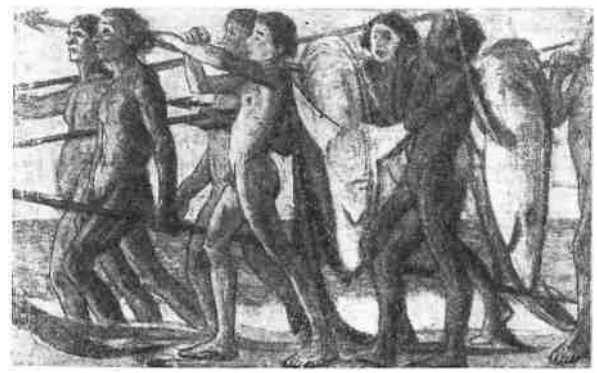
Всё более широкое заимствование форм западноевропейского искусства привело к тому, что на рубеже 19 — 20 вв. в ёга сосуществовали различные стилевые направления. В этот период возобладало влияние французского импрессионизма. Быстро возросшая популярность этого течения в художественных кругах Я. объяснялась тем, что японцы увидели в импрессионизме сходство с национальной традицией: созерцательность, близость к природе, умение находить значительное в случайном, серийность изображения одного и того же объекта. Некоторые приёмы, в выработке которых французские импрессионисты опирались на опыт классической японской гравюры, теперь в преломлённой форме вернулись в Я. Эскизная манера письма, стремление уловить видоизменения цвета под воздействием воздушной среды, высветление палитры и усиление живописной красочности произведений, заимствованные от импрессионизма, стали достоянием японских художников.

Вместе с тем, в отличие от французских импрессионистов, японские живописцы работали пастозным мазком, смешивая краски на палитре. Ведущим живописцем импрессионистического направления был *Курода Сэйки*, основатель *Общества белой лошади*; благодаря его творчеству в ёга был введён лиризм, характерный для произведений японской классической живописи. Картины Курода Сэйки («У озера», «Малина», серия «Море»), наполненные поэтическим восприятием природы, построены в светлой красочной гамме, которая с этого времени стала широко применяться в живописи Я. Деятельность японских импрессионистов была первой попыткой сблизить методы национальной художественной традиции и европейского изобразительного искусства («Верхняя Сена», 1899, Окада Сабуроскэ, 1869—1939, Музей Токийского университета искусств; «Конец сентября», 1910, Накагава Хатиро, 1877—1922; «Осенний пейзаж», 1895, Кумэ Кэйити-

ро, 1866—1934; оба — Токийский национальный музей; «Эхо», 1900, Вада Эйсаку, частная коллекция, Токио; «Отдых на траве», 1904, Исии Хакутэй, 1882—1958, Национальный музей современного искусства, Токио).

Одним из течений, возникших на рубеже 19—20 вв., был т. н. японский романтизм. Его представители сосредоточили внимание на свободе проявления субъективных чувств, на утверждении индивидуальности в искусстве; в области художественного языка «романтики» придерживались пленэрных исканий Курода Сэйки. Примеры японского романтизма — экспрессивные по живописи, воспевающие романтику труда полотна *Аоки Сигэру*, на творчество которого сильное влияние оказали японские писатели-романтики того времени («Дары моря»), сентиментальные по духу, поэтически идеализирующие любовь картины Фудзисима Такэдзи (1867—1943; «Облик эпохи Тэмпё», 1902, «Бабочки», 1904, обе — Музей искусств Бриджстон, Токио).

Нихонга последней трети 19 в. носила в целом консервативный характер, что определялось сохранением феодальных пережитков, косностью мышления. Большинство художников в своём творчестве опиралось на средневековые образы и формы. Господствовало стилизаторство, ремесленничество. Крупнейшие представители нихонга — *Тэссай Томиока*, *Ёкояма Тайкан*, *Такэути Сэйхо*, *Симомура Кандзан* — предприняли попытки обновления старой живописной системы, стремились переосмыслить эстетические ценности прошлого и показать своим творчеством жизнеспособность классической традиции в новое время. Так, особая одухотворённость, интеллектуальность, эстетически обострённое восприятие природы, предельная скупость и простота изобразительных средств, свойственные национальному японскому искусству, в значительной мере благодаря творчеству Тэссай Томиока (свитки «В созерцании — радость», «Сунь Чэн-дзэн в хижине», «Страна бессмертных на острове Ин Тоу»), были осознаны художниками этого периода и последующих поколений как качества современного искусства.



Аоки Сигэру. «Дары моря». 1904. Музей искусства Бриджстон. Токио.

К нач. 20 в. внутри нихонга сформировалось несколько направлений, немногочисленные представители которых стремились связать привычные формы старого японского искусства с современностью, гл. обр. путём компромиссного привнесения приёмов и методов европейской изобразительной системы. Напр., художники школы «моротай» («туманный»; характеризуется фактурной манерой письма в блёклых тонах), оставаясь на позициях традиционной живописи, применяли светотеневую моделировку объёмов и элементы перспективного построения пространства (*Хисида Сюнсо*, «Опавшие листья»; Ёкояма Тайкан, «Горная тропа»). Живописцы школы Киото во главе с художником Такэути Сэйхо, по-новому оценивая эстетический потенциал нихонга, стремились использовать её декоративные возможности для решения современных задач. Движение за реформацию нихонга поддержал критик и теоретик японского искусства Окакура Тэнсин (1862—1913), директор Токийской художественной школы (см. *Токийский университет искусств*), один из основателей *Японской академии искусств*.

Для графиков Я. последняя треть 19 в. была таким же трудным периодом поисков своего пути в искусстве, как и для живописцев. Самой многочисленной была группа традиционалистов, которые придерживались художественных методов и тематики укиё-э, лишь иногда применяя отдельные приёмы линейного перспективного построения пространства и светотени. Наиболее консервативной была киотская школа ксилографии, стиль которой восходит к японской классической живописи и отличается преобладанием живописного начала над графическим. Гравюры Токурики Томикитиро (р. 1902), Коицу Цутия [1870—(?)], Ито Синсуй (р. 1898), Огата Гэкко (1859—1920), Кацухиро Токуси (р. 1904), Тосиката (Мидзуно Кумэдзиро, 1866—1908) обаятельны, лиричны, проникнуты настроением покоя и умиротворённости. Благодаря некоторой архаизации форм и сюжетов (изображение архитектурной старины Киото, любование старыми обрядами, костюмами, бытом), не связанных с конкретным временем, эти произведения выделяются декоративностью, близостью к акварели, виртуозностью цветовой моделировки форм и эффектами колорита.

Развитие новых тенденций в японской графике связано с деятельностью литературно-художественного журнала «Хосун» (1907—10), вокруг которого объединились художники-графики *Ямамо-*

Ямамото Канаэ. «Девушка-бретонка». Ксилография. 1920.

то Канаэ, Исии Хакутэй, Хасэгава Киёси (р. 1891), Сакамото Сигэдзиро [1882—(?)]. Изменился процесс создания ксилографии. Гравюра, изготовлением которой в укиё-э последовательно занимались рисовальщик, гравёр и печатник, теперь стала творением одного художника, который на всех стадиях работы раскрывал свои творческие возможности. Возник термин «сосаку ханга» («творческая гравюра»), который стал применяться как к гравюре на дереве, так и к новым для Я. и быстро освоенным японскими художниками литографии, офорту, шёлкографии, гравюре на металле. Однако в творчестве графиков всех направлений главное место по-прежнему занимала ксилография.

Токийские графики *Онти Косиро*, Сакамото Сигэдзиро, Коган Тобари (1888—1927; работал также в скульптуре), Нагасэ Ёсиро (р. 1892), Ёродзу Тэцугоро (1885—1927), Фудзимори Сидзуо (1891—1943) безоговорочно приняли европейскую изобразительную систему; Ямамото Канаэ ввёл европейскую технику гравюры на дереве, работал не линией, а пятном, плоскостью, широко использовал и популяризировал в среде японских мастеров приёмы перспективного построения пространства и светотени («Девушка-бретонка», «Бретонский берег»). По инициативе графиков европейской ориентации была создана *Ассоциация японской гравюры*, объединившая ксилографов, офортистов, литографов. В 1919 состоялась первая выставка современной японской графики (в Токио, затем в Осаке). На первом этапе творчества графики европеизированного направления, как и живописцы, не избежали подражательства. Развитие новых тенденций осложнялось тем, что в течение долгого времени сосаку ханга не была признана в официальных кругах.

Большинство японских графиков искали пути совмещения традиционных и европеизированных приёмов. Ода Кадзума (1882—1956), *Хирацка Унъити*, *Маэкава Сэмпан* пытались модернизировать национальную гравюру.

Огивара Мориэ. «Женщина». Фрагмент. Бронза. 1910. Национальный музей современного искусства. Токио.

В 1913 было создано *Японское общество акварели*, которое в нач. 20 в. приобрело большую популярность среди японских художников.

В последней трети 19 в. появилась новая для Я. станковая светская скульптура, в развитии которой наметились два пути. Традиционное направление (скульптор Такамура Коун, 1852—1934) характеризовалось сохранением старой, тяготеющей к декоративности манеры средневековых японских резчиков по дереву; в дальнейшем оно не получило распространения. Более перспективным оказалось европеизированное направление, ставшее главенствующим в 1-й трети 20 в. Его представителями были выпускники Художественно-промышленной школы Кобу [учились у итальянского скульптора и живописца В. Рагусы, V. Ragusa, 1841—(?), в Я. работал в 1876—82] и молодые скульпторы, получившие художественное образование в Берлине и Париже. Их произведения отличались строгой реалистической манерой изображения, демократизмом образов («Молодой кавказец», бронза, 1919, Накахара Тэйдзиро, 1888—1921, Музей Токийского университета искусств; «Сюзанна», терракота, 1909, Фудзикава Юдзо, 1883—1935, Токийский национальный музей; «Мать», бронза, 1927, *Исии Цурудзо*). К полной реформе отечественной пластики стремились скульпторы, которые принесли в Я. сильное влияние творчества О. Родена (см. *Франция*). Импрессионистическая направленность произведений Синкай Такэтаро (1868—1927; «Купание», обожжённый гипс, 1907, Министерство просвещения, Токио), Огивара Мориэ (1879—1910; «Труд», обожжённый гипс, 1909, Художественный музей Рокудзан, г. Нагано), Коган Тобари («Женщина», обожжённый гипс, 1918, Токийский национальный музей), Такамура Котаро (1883—1956; портрет Курода Сэйки, бронза, 1931, Токийский институт искусств по сохранению культурных ценностей).

Художественная жизнь Я. 1910 — нач. 20-х гг. была крайне противоречива. Влияние авангардистских течений Запада выразилось в появлении модернистских группировок — дадаистов, кубистов, футуристов. В 1914 авангардистски настроенные художники ёга объединились в *Общество второй ступени.*

Росту демократических сил страны способствовала победа Великой Октябрьской социалистической революции в России. Под воздействием советского искусства в начале 20-х гг. в Я.

возникло движение «За пролетарскую культуру», охватившее многочисленных представителей художественной интеллигенции (писателей, поэтов, художников, фотографов), объединённых общими революционными и антиимпериалистическими настроениями. Отличительной чертой новой пролетарской культуры Я. было идейно-художественное единство литературы и изобразительного искусства (литературно-художественный журнал «Сеятель» — «Танэмаку хито», основан в 1921). Революционные веяния, принёсшие идеи социализма, вдохновили художников на активное участие в процессе общественных преобразований.

На раннем этапе своего творчества японские пролетарские художники испытали влияние идей Пролеткульта (см. *РСФСР*), стояли на позициях анархического бунтарства, полностью отвергали национальные традиции японского искусства. С сер. 20-х гг. на формирование мировоззрения пролетарских художников Я. оказало влияние искусство АХРР (см. *РСФСР*), творчество советских живописцев и графиков А. А. Дейнеки, И. И. Машкова, Г. Г. Ряжского, Д. Моора, Б. Е. Ефимова, Кукрыниксов (все—см. *РСФСР*), немецких художников Г. Гроса, К. Кольвиц (оба—см. *Германия*), Ф. Мазереля (см. *Бельгия*). Активизации деятельности представителей революционного направления в японской живописи способствовала выставка советского искусства 1927 в Токио, Осаке и Нагое. Была усвоена новая революционная тематика, затрагивающая актуальные проблемы жизни японского пролетариата. В картинах главная роль отводилась образам рабочих, ещё статичным, лишённым психологической глубины, но подчёркнуто значительным («Человек, задумавшийся над газетой „Правда“», Нагата Иссю; «Рабочий», Итимура Миосан; «Организаторы», Ямаками Какити).

На характер развития эстетических основ пролетарского искусства оказали воздействие критические работы искусствоведа Курахара Корэхито (р. 1902), который опирался на труды классиков марксизма-ленинизма, опыт советской художественной критики, но допускал, особенно в 30-е гг., вульгарно-социологические ошибки в понимании метода социалистического реализма.

В 1928 пролетарское движение вступило в новую фазу своего развития. Разрозненные художественные группировки объединились во *Всеяпонскую федерацию пролетарского искусства*, что укрепило прогрессивные стороны японской культуры и способствовало установлению творческих контактов с передовыми художественными силами других народов. Созданный в 1929 *Союз пролетарского искусства*, наряду с консолидацией прогрессивных художественных сил (организовал 4 всеяпонские выставки в 1929—32), занимался выработкой единой творческой программы на основе реалистического метода.

Во главе движения пролетарских художников встали живописцы *Окамото Токи*, Ябэ Томоэ (р. 1892) и графики Янасэ Масаму (1900—45), *Мацуяма Фумио*, *Судзуки Кэндзи*, Суяма Кэйити (р. 1905), которые активно сотрудничали в прогрессивной печати, а также скульптор Асано Мофу. Ведущее значение получили плакат и политическая карикатура.

Произведения живописи отличались наглядной иллюстративной трактовкой политического сюжета. Художники стремились воссоздать широкую панораму борьбы японских рабочих против капитализма («Штурм завода во время забастовки», 1929, Окамото Токи; «Прощание», *Оцки Гэндзи*; «Проводы в тюрьму», 1931, Ёсихара Ёсихико), откликались на важнейшие события современности, особенно происходящие в СССР («Демонстрация на Красной площади 7 ноября», 1931, Тэрадзима Садаси, р. 1905). Идеи интернационального единства народов воспевает полотно Ёсимура Мицко «Дружба детей нового светлого мира» (1930). Лучшие произведения пролетарского искусства воздействуют на зрителя искренностью и силой чувств; таковы трагическое в своей суровой простоте полотно Ябэ Томоэ «Рабочие похороны» (1929), насыщенная революционной романтикой картина Исигаки Эйтаро (1893—1958) «Восстание» (1932, Эрмитаж, Ленинград), полное горя и отчаяния полотно Цуда Сэйфу (р.1880) «Жертва» (1933). Художественные особенности пролетарской реалистической живописи ёга определяют многофигурность композиции, подчёркнутая типажность персонажей, обобщённость формы, выразительность жестов, движений, простота и сдержанность колорита, быстрое, пастозное письмо («16-ое апреля», 1929, Ямаками Какити; «Большое собрание на производстве», 1931, Ёримото Сирин; «26», 1929, Ёсикава Син). Однако ярко выраженная пропагандистская направленность картин иногда неравноценна их

Ябэ Томоэ. «Рабочие похороны». 1929.

художественным достоинствам («Напутствие делегату», 1929, Такэтани Фудзио; «Забастовка городских трамвайщиков», 1930, Онодзава Син).

Пролетарская графика, получившая название «дзиммин ханга» («народная гравюра»), развивалась вне русла сосаку ханга. Первыми образцами были помещённые в газете «Хэймин симбун» (основана в 1903) сатирические рисунки на социальные темы графиков Огава Усэн, Хирафуку Хякусай (1877—1933) и Такахиса Юмэдзи (1884—1934).

Произведения пролетарских графиков отличались злободневностью, острой социальной направленностью, патетически гневно разоблачали капиталистов, провокаторов, милитаристов, политических авантюристов. Особой популярностью пользовались работы Янасэ Масаму (плакаты «Выступим на борьбу за политические свободы», «Защитим республику Советов», карикатура «Гады, появляющиеся накануне Первомая» — все 1927), привлекающие повышенной экспрессией образов, выразительностью линейного рисунка,особым иероглифическим шрифтом с сильной размашистой линией, а также карикатуры Мацуяма Фумио (сборник «Антивоенные картинки»), Судзуки Кэндзи, Суяма Кэйити, плакаты Оцки Гэндзи. Ксилографии *Оно Тадасигэ*, Судзуки Кэндзи, Мацуяма Фумио, Муро Дзюндзи,Ёсикава Акира, созданные в конце 20-х гг., отмечены острой социальной направленностью. В 30-е гг. начали работать пролетарские графики *Уэно Макото*, Синкай Какуо (р. 1904). Графики — представители пролетарского движения, в отличие от живописцев, сумели совместить в своих произведениях черты национального японского и прогрессивного западноевропейского и советского искусства (Оно Тадасигэ, серия «Из жизни пролетариата»; Суяма Кэйити, серия «Наш Прокити», ксилография, 1930-е гг.).

Пролетарские скульпторы, опираясь на достижения советской пластики (И. Д. Шадр, см. *РСФСР*, и др.), работали в строгой реалистической манере (Асано Мофу, портрет и бюст В. И. Ленина, 1928; Кавакоси, скульптурная группа «Пионеры», 1930; Хакути Хан, «Изгоним предателей», рельеф, 1930).

С усилением реакции внутри страны, активизацией милитаристски настроенных, фашиствующих элементов, развёртыванием агрессии против Китая началось преследование прогрессивных художников, которые в 1935 вынуждены были окончательно прекратить легальную деятельность. Завоевания пролетарского искусства послужили основой развития демократической культуры после 1945.

Духовный кризис японского общества 30-х гг. выразился в активизации модернистских течений (гл. обр. в живописи ёга а также в графике), которые постепенно проникали в художественную жизнь страны в 1910—20-е гг. и в 30-е гг. вытеснили реалистическое направление. Специфика японского модернизма в его вторичности, провинциальности; японские художники в модернистских течениях Запада заимствовали отдельные черты и приёмы, которые отвечали их мировоззрению и выдвигаемым художественным идеям. В произведениях японских модернистов нередко переплетались стилевые характеристики различных авангардистских направлений, не получивших в Я. широкого и самостоятельного развития. Деятельность модернистских группировок была ограничена негативным отношением к ним официальных кругов, поощрявших лишь националистические тенденции. К кубизму (в Я. имел мало приверженцев и существовал недолго) тяготели живописцы Хаяси Такэси (р. 1896; «Обнажённая», 1935) и др., к экспрессионизму — Вакита Кадзу (р. 1908), Сатоми Кацудзо (р. 1895), Саэки Юдзо (1898—1928). Робкими попытками создания отвлечённых декоративных композиций, сохраняющих элементы изобразительности, характеризуется творчество первых японских абстракционистов (Ямагути Каору,1907—68;«Узел», 1939).

Зарождению сюрреализма в Я. предшествовала деятельность художников ёга, творчество которых, несмотря на стремление сохранить гуманистические основы старой японской живописи, носило черты раздвоенности, дисгармоничности. По мнению одного из художников этой группы *Фудзита Цугухару*, гармонию бытия сменили конфликтность и взаимное непонимание; ни в жизни людей, ни в мире вещей он не находил духовного равновесия. Живописи этих художников присущи черты, внешне сходные с некоторыми приёмами западноевропейского сюрреализма. Активизация деятельности японских сюрреалистов (Фукудзава Итиро, р. 1893; Кога Харуэ, 1895—1933; Аи Мицу, 1907—46; Комаки Гэнтаро, Фурусава Ивами) ознаменовалась созданием в 1937 *Общества культуры и искусства* и организацией в 1939 (по инициативе Фукудзава Итиро) их первой выставки (в Токио). На раннем этапе, в конце 30— нач. 40-х гг., сюрреализм, получивший в Я. достаточно широкое распространение, характеризовался мистико-фантастическим содержанием произведений, аллегоризмом и символикой образов («Простая лунная ночь», 1929, Кога Харуэ, Музей искусств Бриджстон, Токио; «Пейзаж с глазом», 1936, Аи Мицу, Национальный музей современного искусства, Токио). Во французском фовизме японские художники, опиравшиеся в основном на

творчество А. Матисса (см. *Франция*), увидели близкие им черты (отвлечённо-декоративное видение бытия), восприняли некоторые его колористические и композиционные приёмы. В живописи ёга в 30—40-е гг. возникло декоративное направление, представляющее собой японский вариант фовизма, которому были свойственны созерцательность и аполитичность (общая для японского модернизма этого периода), а также стремление придать национальное своеобразие масляной живописи. Японские фовисты возродили в ёга характерные для средневекового искусства Я. поэтическое понимание декоративности художественного образа, жизнеутверждающую силу и эмоциональность цвета (*Умэхара Рюдзабуро*, «Дворец Цыси»; *Ясуи Сотаро*, «Розы»; Кодзима Дзэндзабуро, 1893—1962, «Ветер», 1940). Некоторые произведения не лишены салонности (Умэхара Рюдзабуро, «Ню и павлин»). В 30-е гг. Умэхара Рюдзабуро и др. живописцы декоративного направления активно работали в гравюре.

Нихонга в 30—40-е гг. была крайне противоречива. С одной стороны, резко возросли националистические устремления, усилился процесс искусственной архаизации живописи. Художники этого направления, выразители официальной линии в японском искусстве — Онита Сумисон, Сутэ Тацухико, Сёрин Койцуки, придерживались лозунга «дух Ямато», были сторонниками шовинистических тенденций, идеализировали феодальную старину, увлекались мистикой. С другой стороны, продолжали развиваться традиции национальной школы. Лучшие представители нихонга — Каваи Гёкудо (1873—1957), Кобаяси Кокэй (1883—1957), *Кавабата Рюси*, Огава Усэн, *Маэда Сэйсон*, *Фукуда Хэйхатиро*—в обстановке реакции и фашизации страны сумели сохранить гуманистическую направленность своего творчества, черпая оптимизм и поэтическую настроенность в художественном наследии своего народа. Диссонансам общественной реальности они пытались противопоставить гармонический мир образов, создаваемых по канонам классической японской живописи («Красный мак», Фукуда Хэйхатиро; «Обезьяна Сангоку», Маэда Сэйсон; «Свежая зелень», Кавабата Рюси).

Мунаката Сико. Из серии «10 учеников Будды». Ксилография. 1939.

В графике также не прерывалась линия развития национальной школы. Неиссякаемый этический и эстетический потенциал классического наследия дал возможность мастерам традиционного направления (Хирацка Унъити, *Сасадзима Кихэй*, *Мунаката Сико*) сохранить понимание гуманистической сущности искусства, ощущение устойчивости бытия. В поэтичности, одухотворённости их произведений, основанных на глубоко национальном видении природы, прослеживается органическая внутренняя связь с традиционной японской культурой (ксилографии — «Ранняя осень в Хорюдзи», Хирацка Унъити; «Озеро», Сасадзима Кихэй; «10 учеников Будды», Мунаката Сико).

В японской графике 30—40-х гг. преобладавшая ориентация на западные авангардистские течения в искусстве проявилась в формальных поисках и экспериментах, особенно характерных для творчества Онти Косиро — основоположника абстракционизма в современной японской гравюре. Один из первых обративший внимание соотечественников на художественные возможности классической японской ксилографии, он трактовал традиционную декоративность в формах новейшего западного искусства. Испытав влияние Э. Мунка (см. *Норвегия*) и В. В. Кандинского (см. *РСФСР*), от экспрессивно-драматических произведений 20-х гг. Онти Косиро в поисках отвлечённой декоративности в сер. 30-х гг. пришёл к созданию абстрактных композиций (многочисленные варианты декоративных построений), в которых не избежал подражаний западным образцам (ксилография «Композиция № 9», 1934). Влияние фовизма в графике также выразилось в поисках новых форм декоративности, в попытках соединить традиционные элементы с современными приёмами (ксилографии — серия «Горячие источники», Маэкава Сэмпан; «Зима в Айдзу», *Сайто Киёси*).

Хирацка Унъити. «Одинокое дерево». Ксилография. 1940.

Изобразительное искусство Я. 2-й пол. 40 — нач. 50-х гг. развивалось в сложной исторической обстановке, которая, с одной стороны, ознаменовалась демократизацией общественной жизни, широким движением борьбы за мир, с другой — настроениями пессимизма, подавленности, ощущениями гибели материальных и духовных ценностей.

В условиях оккупации страны США и хлынувшего в Я. потока американской и западноевропейской культуры выявилась конфликтность острого осознания ценности национального наследия и приобщения японского искусства на новом историческом этапе к мировому художественному процессу.

Важным фактором духовной жизни Я. этих лет было усиление прогрессивных художественных тенденций. Возобновили свою деятельность творческие организации, запрещённые в 30-е гг. В 1946 в Токио было учреждено *Общество японского искусства*, объединившее живописцев (Окамото Токи, Оцки Гэндзи, Моримото Дзимпэй, р. 1911, Мита Гэндзиро, р. 1913, Сакураи Макото, р. 1912, Фукуда Синсэй), графиков (Уэно Макото, *Иино Нобуя*, *Такидайра Дзиро*) и скульпторов (*Кикути Кадзуо*, *Китамура Сэйбо*), которые приняли активное участие в борьбе за политические свободы, независимость и мир, в 1947 организовали первую выставку под лозунгом «Создадим подлинно демократическое искусство!». Прогрессивные художники вошли также в *Общество передового искусства*, *Общество новой гравюры*, *Общество развития гравюры*.

Движение за создание демократического искусства возглавили вернувшиеся к художественной практике деятели пролетарского искусства 20—30-х гг.— живописцы Окамото Токи, Ябэ Томоэ, Оцки Гэндзи, графики Синкай Какуо, Судзуки Кэндзи, Мацуяма Фумио, Уэно Макото, которые обладали опытом идеологической борьбы, несли в своём творчестве идеи демократизма, массовой пропаганды и общественной значимости искусства.

Синкай Какуо. «Шествие железнодорожников». 1955.

Произведения живописи демократического направления правдиво отражали события современности, раскрывали острые социальные конфликты в жизни общества, отличались обстоятельной документально-реалистической трактовкой сюжета, подкупали искренностью чувств («Тяжёлый месяц», 1948, Фукуда Синсэй; «Земля, ставшая полигоном», 1954, Мита Гэндзиро, р. 1918). Стремление подчеркнуть значительность темы монументализацией композиции характерно для картины Синкай Какуо «Шествие железнодорожников» (1955). Конкретность и жизненность ситуации отмечает полотно Ябэ Томоэ «Подпись под Стокгольмским воззванием» (1951). Живописцы Накатани Тай (р. 1909; «Усталость», 1950), Накадзима Ясухико («Семья рабочего», 1951), Конно Синъити (все — члены Общества японского искусства), Сато Синъити (р. 1915) в своих работах обращались к судьбам простых японцев, к драме человеческой жизни в условиях капиталистического общества, поднимали важные этические проблемы, стремились к психологической глубине образов. Произведения художников этой группы более эмоциональны, экспрессивны, чем некоторые работы подчёркнуто агитационного характера, в которых преобладает иллюстративность («Первомайская демонстрация», 1953, Сакураи Макото; «Независимость, но...», 1952, Синкай Какуо).

Представители академического направления нихонга (Ёкояма Тайкан, Араи Сёри, р. 1895) в 40—50-е гг., сохраняя верность традициям, создавали декоративные композиции на мифологические темы, стремились найти вневременные эстетические ценности в японской классической живописи (ширма «Горы в Уцу», 1957, Араи Сёри). В условиях американской оккупации деятельность художников этой группы звучала протестом против экспансии чужеземной культуры; однако в целом их творчество носит отвлечённый от действительности, умозрительный характер.

Демократизация японской культуры вызвала качественные изменения в нихонга. Художники Маруки Ири (р. 1901), Маруки Тосико (р. 1912), Ёсида Тосицугу (р. 1916), Кикути Ёноскэ (р. 1908) обратились к актуальным проблемам современной духовной и общественной жизни Я., ввели новый мир образов в национальную живопись, обогатили её идейно и эмоционально. Новое содержание изменило традиционное понимание жанров искусства, сложившихся в эпоху средневековья. Напр., в пейзаже традиционная философичность соединилась с конкретным ландшафтным видением природы («Будничный пейзаж», 1964, Мидзумото Кэйко); пейзаж стал выражением патриотических настроений («Следы атомной бомбардировки», Окамото Токи), в него вошла индустриальная тема («Окрестности вокзала», 1952, Такамори Сёдзо). Окрашенное драматизмом, социально осмысленное восприятие действительности, появившееся в творчестве живописцев нихонга поко-

ления 40—50-х гг., сближало национальную живопись с ёга. Первый шаг на пути к созданию «смешанного стиля» ознаменовала серия ширм и панно «Ужасы Хиросимы» (1947—55, Маруки Ири, Маруки Тосико), введение приёмов европейской изобразительной системы в традиционно японскую структуру произведений усилило их эмоциональное воздействие на зрителя; экспрессия цветовых контрастов создала особое ощущение трагизма, не свойственное ранее национальной живописи; сочетание документальной достоверности с глубоким художественным обобщением, порой доведённым до символического звучания, придало всей серии высокую социально-общественную значимость.

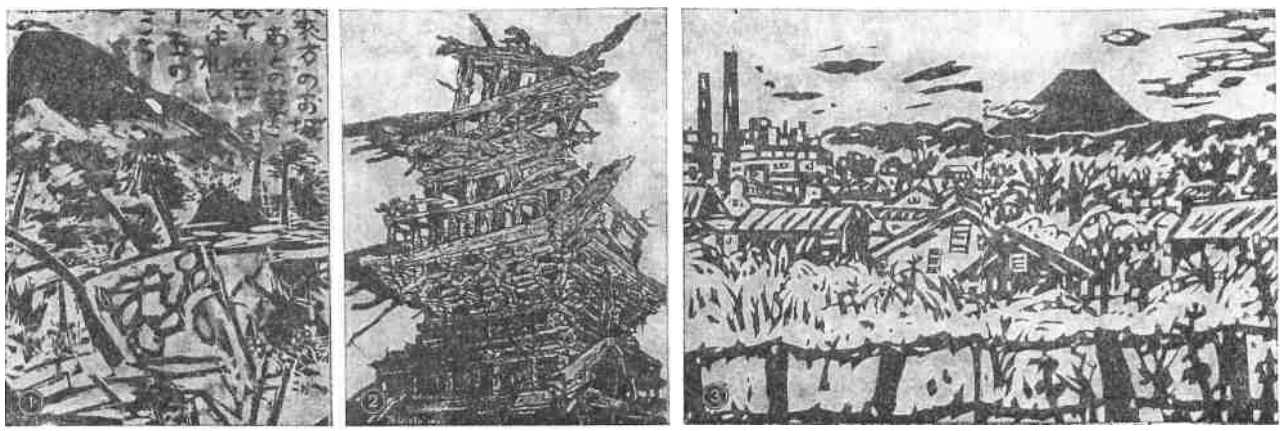
Маруки Ири, Маруки Тосико. «Атомная пустыня». Деталь ширмы из серии ширм и панно «Ужасы Хиросимы». 1947—55.

Художники экспрессионистического направления, которое получило в конце 40-х — 50-е гг. наиболее широкое распространение, под влиянием общих демократических тенденций отошли от аполитичности 30-х гг., обратившись к социальной тематике (Ивасаки Хадзин, р. 1918, «Конец страстей», 1952; Танака Родзин, р. 1925, «Засуха», 1957; Накамура Хиросу, «Полигон», 1956; Окамото Минору, р. 1917, диптих «Тайфун приближается», «Тайфун прошёл», 1961).

Во 2-й пол. 40—50-е гг. многие японские живописцы вступили на путь сюрреализма; заимствуя формальные приёмы сюрреалистической живописи Запада, они стремились дать образцы «ангажированного искусства» социально-критической направленности. Абсурдный мир, созданный в произведениях японских художников, потрясённых кошмарами атомных бомбардировок, угрозами новой мировой войны, культом насилия в современной буржуазной жизни, должен был символизировать абсурдность и бесчеловечность окружающей действительности. Картины японских сюрреалистов Фукудзава Итиро («Толпа», 1950), Фурусава Ивами («Бедствия Нагасаки», 1955), Китаваки Нобору («Аэропорт», 1952—56) претендовали на раскрытие социальных драм, осуждение мировой бойни и одичания человека, но как художественные произведения нередко антигуманны.

На развитие реалистических форм японской графики 40—50-х гг. заметно повлияло творчество советских художников Б. Е. Ефимова, А. И. Кравченко, В. А. Фаворского, Кукрыниксов (все — см. *РСФСР*). Произведения демократической гравюры («Нищий в Уэно», Уэно Макото; «Ночь», 1954, Мураками Гёдзин, р. 1912; цикл «Возвращение на родину», *Китаока Фумио*; все — ксилография) выделяются острой социально-общественной направленностью, актуальной тематикой (борьба за мир, независимость, социальный прогресс), исполнены гражданского пафоса, трагизма; эмоциональная выразительность графических листов усилена динамичным решением композиций, конфликтным контрастом силуэтных чёрных плоскостей и белого фона бумаги. Публицистической злободневностью, крупным масштабом изображения, близкого плакату, отличаются гравюры на дереве Судзуки Кэндзи («Голод», «Верните жизнь моему ребёнку!», серия «Миру мир»). В эти годы активно работали прогрессивные графики Синкай Какуо, Такидайра Дзиро, Иино Нобуя.

Демократическая графика 1950-х гг. 1. Мунаката Сико. «Стихи и гравюры». 2. Уэно Макото. «Сожжённая пагода». 1957. 3. Сасадзима Кихэй. «Вид на Фудзи с окраины города». 1958. (Все — ксилография.)



Характер развития традиционного направления в графике 40—50-х тг. в значительной мере определил национальное своеобразие современной японской гравюры. Творческая программа ксилографов Хирацка Унъити, Маэда Масао, Мунаката Сико, Маэкава Сэмпан, верных традициям, черпавших вдохновение в буддийской гравюре 7—8 вв., в пейзажах школы «суйбокуга», в народном творчестве, мифологии и символике древней Я., была направлена против обезличивания нового японского искусства («Храм Ракан в дождь», Хирацка Унъити; «Сутра Каннон», Мунаката Сико).

Модернистские течения, распространению которых в Я. способствовал успех японских графиков на международных выставках, представляли гл. обр. сюрреалисты — Хамагути Ёдзи (р. 1909; «Артишок», меццо-тинто, 1958), Кобаяси Донгэ (р. 1927; «Болотный цветок», гравюра на меди, конец 50-х гг.) и абстракционисты — Ямагути Гэн (р. 1903; «Поэзия ранней осени», ксилография, 1947), *Адзэти Умэтаро* («Белая фигура»), Минами Кэйко (р. 1911; «Мёртвый лист», офорт, 1950-е гг.). Абстрактные композиции, сопровождаемые отвлечёнными стихотворными текстами, в эти годы создавал Онти Косиро («Поэма № 22: „Листва и тучи“»), иногда дополняя графический лист фрагментами тканей, нитями, листьями.

Ямагути Гэн. «Поэзия ранней осени». Ксилография. 1947.

Из произведений скульптуры этого периода наиболее значительны монументальные работы представителей реалистического направления, в которых отразились демократические и антивоенные настроения в Я. 50-х гг. (монумент «Мир» в Нагасаки, бронза, 1955, *Китамура Сэйбо*; скульптурные группы в Хиросиме — «Мать и дети в ураган», камень, 1956, Хонго Си; «Мир», бронза, 1958, *Кикути Кадзуо*).

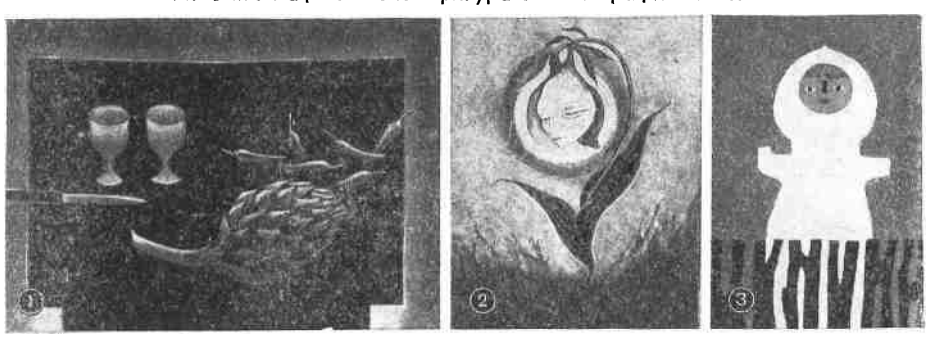
В 60-е гг. в передовых кругах Я. усилился протест против американизации страны. Стремление к независимости духовной жизни вызвало пересмотр отношения к национальному культурному наследию. В художественных кругах Я. развернулись острые идеологические схватки.

Художники демократического направления продолжали работать в реалистической манере, но от гражданственной тематики перешли к камерным сюжетам, обратились к пейзажу, портрету, бытовой картине.

Формирование «смешанного стиля» в этот период было связано с творчеством художников нихонга — Накадзима Такамацу (р. 1919), Каваи Кэндзи, Гото Сумио (р. 1930), Ито Синсуй, Фукуда Хэйхатиро, Каяма Матадзо (р. 1927),— которые перешли к европейской форме картины и к смешанной технике живописи. Новые изобразительные средства позволили лучшим представителям этого направления (Фукуда Хэйхатиро) создать полнокровные реалистические образы японской природы, противопоставить духовной опустошённости модернизма оптимизм, эмоциональную яркость и поэтичность своих произведений.

С нач. 60-х гг. в японском экспрессионизме возобладали националистические тенденции. Художники увидели в средневековой живописи Я. иррационализм, фантастичность, мистицизм и экспрессию; своими предтечами объявили скульптора *Энку*, живописцев Хакуин (17 в.), *Икэно Тайга*, Тэссай Томиока. Японские экспрессионисты были поглощены формально-стилистическими исканиями, отдавали предпочтение абстрактным экспрессионистическим приёмам, отвлечённой декоративности («Корова», 1960-е гг., Акира Кима; «Богоматерь», 1960-е гг., Нагасаки Бакумин).

Гравюра 1950-х гг. 1. Хамагути Ёдзи. «Артишок». Меццо-тинто. 1958. 2. Кобаяси Донгэ. «Болотный цветок». Гравюра на меди. Конец 1950-х гг. 3. Адзэти Умэтаро. «Белая фигура». Ксилография. 1950.



Сближение нихонга с формами европейской живописи, с одной стороны, и националистические устремления модернистов — с другой, привели к искажению традиционных образов и понятий. К нач. 60-х гг. сложились школы т. н. абстрактной каллиграфии,

представители которых (в Токио — Хасэгава Сабуро, р. 1909, и др., в Киото — Морита Сириу, р. 1912 , и др.) субъективно трактовали отвлечённые формы иероглифов. В произведениях этих художников («Дожди», 1962, Синода Токо, р. 1912; «Кость», нач. 1960-х гг., Иноуэ Юити, р.1907; «Каллиграфия», нач. 1960-х гг., Сэкия Ёсимити, р. 1920), получивших широкую известность в Я. и за её пределами, заметно значительное влияние американских проявлений абстрактного экспрессионизма (см. *США*).

Модернисты (особенно абстракционисты), которые активно отстаивали «исключительность» отечественного искусства, стремились интегрировать современные течения в протояпонские формы. Представители как ёга (Окада Кэндзо, р. 1902; «Композиция», нач. 1960-х гг.; *Окамото Таро*, «Игра», 1961), так и нихонга (*Домото Инсё*, «Вход», 1966; *Ивахаси Эйэн*, «Эрозия», нач. 1960-х гг.), апеллируя к национальным эстетическим представлениям, считали возможным заявить об особой японской школе абстракционизма.

В 60-е гг. большое распространение абстракционизм получил и в скульптуре (Тоёфуку Томонори, р. 1925, «Обманчивая надежда», дерево, 1963; Суэо Касаги, р. 1901, «Два человека», бронза, 1966), в которой в этот период преобладали модернистские тенденции.

Реалистические традиции сохраняли скульпторы: Судзуки Тофу («Южный ветер», бронза, 1966), Кумадзи Акихико («Девочка», бронза, 1967), Ивано Юмицу («Случайный прохожий», гипс, 1967), Коно Арата («Старик», бронза, 1969).

В сер. 60-х гг. отвлечённости беспредметного искусства, отошедшего на второй план, была противопоставлена конкретность поп-арта, опиравшегося на мифотворческое истолкование современной технологической цивилизации. Изменившаяся урбанистическая среда, новейший мир вещей, образцы массового искусства создали предпосылки для японского варианта поп-арта («Произведение», 1964, Аракава Сюсаку; «Розовое ухо», 1967, Томио Мики; «Ящик для пальцев», 1971, Аи-О, р. 1931), инспирированного в Я. американским модернизмом (см. *США*).

Японские представители поп-арта (распространился в Я. в конце 60-х гг.) пытались придать этому направлению специфические национальные черты; якобы вернувшись к присущему классическому искусству Я. методу познания образа, на деле они опустошили и извратили его («Ритм», 1969, Мимура Хироси; лаковые панно — «Объект Д», 1971, Тосинобу Оносата; «Оптические полукружия», 1975, Эндзо Мандзо).

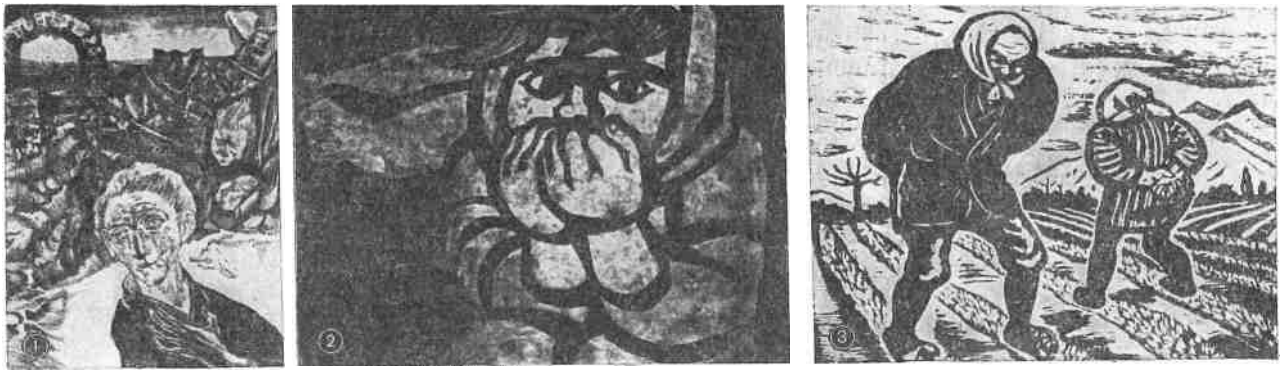
В 70-е гг. активизация культурных связей с СССР, интерес к советскому изобразительному искусству, расширение выставочной деятельности сыграли важную роль в консолидации демократических сил, возрождении и углублении реалистических традиций японской живописи. Художники Ёсида Тосицугу (р. 1916), Морита Сай, Фукуда Синсэй, Цурумари Акихико и др. обратились к внутреннему миру человека, стремились создать образы, отражающие сложность и своеобразие духовной жизни японцев.

В этот период разделение японской живописи на ёга и нихонга на основе различия материалов и техники исполнения стало исчезать. Художники обеих систем начали работать в различных направлениях современного изобразительного искусства. К нихонга стали относить картины (формы свитка и ширмы исчезли) «смешанного стиля», в которых часто минеральными красками имитирована фактура масляной живописи. Общепринятым стало оформление картины рамой. Традиционалисты, работающие в «смешанном стиле», по-прежнему стремились сохранить лучшие традиции национального искусства. Их произведениям свойственны напряжённая эмоциональность цвета, метафоричность художественного языка, символико-поэтическая трактовка образов природы, декоративность («Клёны», «Водопад» — оба *Хигасияма Кайи*).

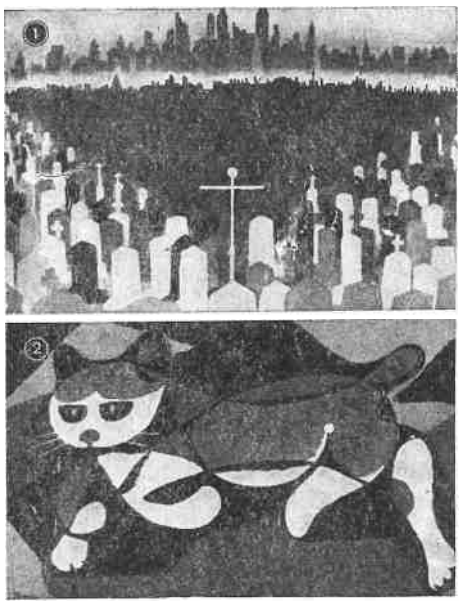
На рубеже 60—70-х гг. в японском модернизме приоритет получило не имеющее ничего общего ни с живописью, ни со скульптурой экспрессионистское направление, представители которого в своём стремлении «слиться с окружающей действительностью» пытались стереть грани между искусством и «неискусством». Это течение, связанное с идеологией «новых левых», было выражением эстетического бунтарства и крайнего нигилизма, отрицавшего искусство как таковое, и принципиально не отличалось от подобных явлений в искусстве стран Западной Европы (см. *ФРГ*, *Франция*) и *США* (см.).

В 70-е гг. тяготение к новой изобразительности проявилось в оживлении сюрреализма. В работах экспрессионистов стали преобладать религиозно-мистические сюжеты («Буддисты Гоньяку-Ракан», 1972, Ояма Тюсаку). Творчеству многих японских модернистов (Хамада Тэйдзи, Нараока Хэйдо, Кадзивара Хисако) свойственны пассивность, беспроблемность.

В нач. 60-х гг. в творчестве графиков демократического направления продолжали главенствовать темы борьбы за мир («Мать, защищающая своих детей», 1963, литография, Синкай Какуо;



Демократическая графика 1960-х гг. 1. Уэно Макото. «Старая женщина из Нагасаки». 1961—62. 2. Такидайра Дзиро. «Ветер». 1960. 3. Иино Нобуя. «Затаптывание ростков». 1968. (Все ксилография.)

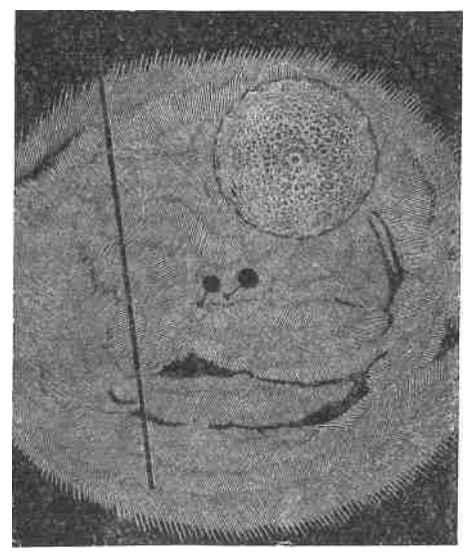


Графика декоративного направления. 1. Сэкино Дзюнъитиро. «Нью-Йорк и кладбище». 1960. 2. Инагаки Тамао. «Гуляющая кошка». 1960-е гг. (Обе — ксилография.)

«Журавли», Оно Тадасигэ; «Видения Нагасаки», Уэно Макото), за национальную независимость, получившие разнообразную трактовку — от изображения конкретных событий до философски обобщённых символических образов.

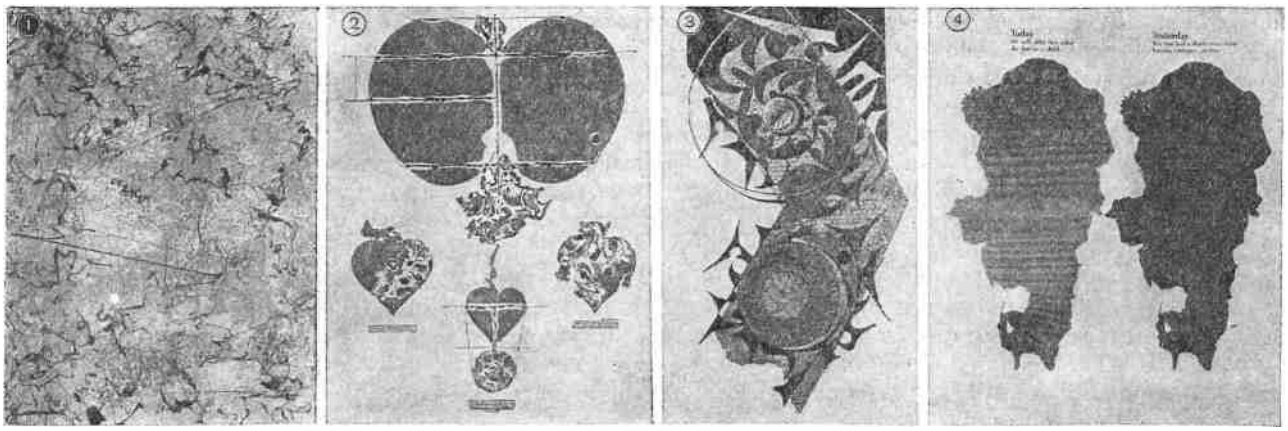
В 60-е гг., период господства модернистских течений, демократическое направление, переставшее быть однородным явлением, утратило свою ведущую роль; выступления его представителей приобрели разрозненный характер. Интерес к социальным конфликтам, репортажность всё чаще сменяются обращением к внутреннему миру личности, стремлением показать явления и события через образ отдельного человека. Отличительными чертами стали глубокое философское осмысление жизни, эпичность, поэтизация повседневности (Мураками Гёдзин, Нии Хирохару), обращение к символической ассоциации образов, к изобразительной метафоре (Уэно Макото, иллюстрации к его же книге «Нагасаки и атомный взрыв»). В работах Иино Нобуя идеи гражданственности нашли новое воплощение в крестьянской теме, в проникновенных образах крестьян, нередко созданных художественными средствами, родственными приёмам народного лубка («Затаптывание ростков»).

Ёсида Масадзи. «Новая звезда». Ксилография. 1960-е гг.



Иную трактовку в этот период получила социальная тема. В гравюрах Такидайра Дзиро («Мать и дитя») трагизм жизненной ситуации преломлён в условно-декоративном строе произведений (стилизация и лаконизм форм, гиперболизация деталей, сопоставление чёрной контурной линии и мерцающего серебром фона).

В творчестве графиков-декоративистов 60-х гг. (*Сэкино Дзюнъитиро*, Китаока Фумио, Оно Тадасигэ, Инагаки Тамао, р. 1902) обращение к национальному наследию сочеталось с экспериментированием в области техники гравюры в поисках усиления её декоративных возможностей, а также с восприятием некоторых черт западноевропейского искусства конца 19 — нач. 20 вв. Так, график Сайто Киёси, изучая некоторые стороны творчества П. Гогена (см. *Франция*), а также Э. Мунка и европейских экспрессионистов, традиции



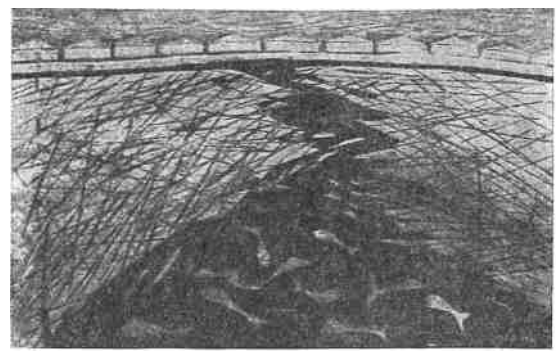
Модернистская графика 1960-х гг. 1. Исобэ Укихиса. «Опус 60—26». 2. Кано Мицуо. «Винные листья с золотыми этикетками». Гравюра на меди. 3. Энокидо Маки. «66 Цветы Р». Гравюра. 1966. 4. Аи-О. «Радуга жизни». Шелкография. 1967.

курганной культовой пластики ханива и киотской живописи 16—18 вв., стремился выработать собственный декоративно-графический стиль, «ксилографичность» которого подчёркивалась наложением отпечатка рисунка древесины («Пристальный взгляд», ксилография).

Модернизм в графике 60-х гг. представлен гл. обр. абстрактными композициями Ёсида Масадзи (р. 1917), Кано Мицуо (р. 1933), Такаги Сиро (р. 1934), Исобэ Укихиса (р. 1936), Энокидо Маки (р. 1938), а также поп-артистскими работами Аи-О («Радуга жизни», шелкография, 1967), Икэда Масуо (р. 1934; «Тип взаимоотношений», сухая игла, 1966).

В 70-е гг. продолжали свою творческую деятельность графики демократического и национального направления — Оно Тадасигэ, Уэно Макото, Сайто Киёси, Китаока Фумио и др., а также представители абстракционизма и поп-арта — графики-модернисты Ямагути Гэн, Адзэти Умэтаро, Аи-О, Икэда Масуо, Кано Мицуо, Фукуи Рюноскэ.

Скульптуру 70-х гг. отличает стремление к освоению новых материалов (пластмасс, полистирола и др.), сильное влияние поп-арта. Крупномасштабные, развёрнутые в пространстве композиции Унэкура Току, Инумаки Кэндзи, Уэмацу Кэйдзи напоминают технические конструкции.



Оно Тадасигэ. «Гибель моря». 1975.

Отдельные произведения скульптуры 70-х гг. созданы в традициях реалистической пластики («Рабочий-строитель», гипс, 1970, Исикава Кадзухико; Портрет Рэйко, бронза, 1972, Огири Кунимицу).

Декоративно-прикладное искусство. С конца 19 в. сложились три сферы производства предметов декоративно-прикладного искусства: художественная промышленность (ведущие отрасли — фарфоровая и текстильная, которая выросла из мелких мануфактур), профессиональное творчество (керамика, фарфор, ткани, росписи тканей, изделия из металла, дерева, лаки, куклы) и народные художественные ремёсла (керамика, ручное ткачество, игрушки).

Широкое развитие торговли со странами Европы и США, начавшееся со 2-й пол. 19 в., а также внедрение европейской техники и технологии в керамическое и текстильное производство стимулировали небывалое до тех пор массовое изготовление изделий для экспорта.

В 70—90-е гг. 19 в., в период увлечения западноевропейским искусством, многие японские мастера ездили учиться во Францию, Германию, Австрию. Напр., киотский мастер Кавасима Дзинбэй (1853—1910) изучал технику гобелена во Франции (после 1887). Киотский художник по тканям Датэ Ясукэ (1839—92), в 70-е гг. учившийся в Вене, привёз на родину полный комплект жаккардовых станков, положив начало изготовлению в Я. узорчатых тканей жаккардового плетения. В Я. приглашались иностранные специалисты. В области керамической и стекольной ху-

дожественной промышленности наиболее значительную роль сыграла деятельность немецкого технолога Г. Вагнера (G. Wagner, 1830—92; в Я. с 1868), внедрившего новые методы производства на заводах Ариты (печи для обжига на каменном угле вместо дерева, гипсовые литейные формы и др.). С введением европейских тугоплавких керамических красок для росписи фарфора, открывших возможность получения многообразных оттенков одного цвета, изменился принцип исполнения узоров, стиль которых, так же как и формы изделий, стали приспосабливать к вкусам зарубежного покупателя, следуя стилевой эволюции западноевропейского декоративно-прикладного искусства.

Изменения, происходившие в керамическом производстве, дают представление о характере развития художественной промышленности Я. в целом. На раннем этапе, в 70—80-е гг. 19 в., вся продукция отличалась высоким качеством фарфоровой массы, преобладанием ручной росписи; экспортные изделия не маркировались, но выделялись неяпонскими (в основном подражавшими европейскому фарфору) формами и назначением (парные вазы, столовые и чайные сервизы). В 1900—10-е гг. предназначенная для вывоза фарфоровая посуда подписывалась «Nippon» («Ниппон»), после 1921 — «Japan» («Япония») или «Made in Japan» («Сделано в Японии»). В 1904 в *Нагое* была построена крупная фарфоровая фабрика (компания «Ниппон Токи Кабусики Кайся», бывшая «Норитакэ»), которая специализировалась только на экспортных изделиях и первой начала выпуск столовых сервизов, продававшихся во всех странах мира. Эта продукция, приспособленная к вкусам зарубежного покупателя, хотя и находила частично сбыт внутри страны, стилистически не взаимодействовала с традиционными изделиями. С нач. 20 в. художественная промышленность Я. стала развиваться как отрасль лёгкой индустрии.

Профессиональное декоративно-прикладное искусство в последней трети 19 в. в основном продолжало развивать многовековые национальные традиции, сохраняло высокую культуру ручного ремесленного производства предметов, связанных с особенностями национального быта. Многие мастера придерживались канонов, сложившихся в эпоху Эдо. Напр., художники по лаку работали в традициях *Огата Корин* (Огава Сёмин, 1847—91; с 1890 преподавал искусство лаков в Школе изящных искусств в Токио) или школы Коами (16 поколений последователей художника по лакам Коами Митинага, 1408—78), стиль которой отличается использованием пейзажа как основного мотива росписи (последний представитель школы — Каванобэ Иттё, 1830—1910). Мастера следующего поколения стремились внести некоторые изменения в устоявшиеся способы производства. Так, Умэдзава Рюсин (1874—1955) пытался обновить традиционную роспись лаков введением новых красителей.

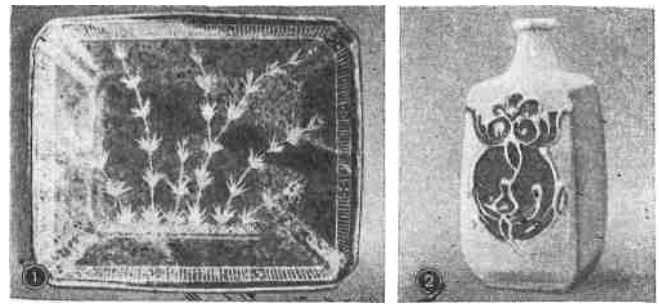
Традиционно высокое качество художественной обработки металла (украшение мечей, ваз для цветов, курильниц и др. гравировкой, насечкой, инкрустацией цветными металлами; литьё) отличало произведения художников Кано Нацуо (1828—98), Унно Сёмин (1884—1915), Хота Дзёроку (1823—90), Катори Ходзума (1874—1954).

Высокое развитие в Киото и Токио получила техника перегородчатых эмалей. Наибольших успехов достигли киотские эмальеры Цунэкити Кадзи (1803—83), Цукамото Кайсукэ и его ученик Намикава Ясуюки (1848– 1927), произведения которого отличаются мягким изысканным колоритом, виртуозной передачей мельчайших деталей рисунком перегородок из золотой и серебряной проволоки. Стремление приблизиться к живописи выразилось в работе токийской мастерской, открытой в 1887 художником и организатором производства Намикава Сосукэ (1847—1910), пригласившим Цукамото Кайсукэ. Особенностью этой мастерской стало изготовление эмалей без перегородок, что усилило живописный эффект, ускорило и удешевило процесс производства.

Декоративно-прикладное искусство 2-й половины 19—начала 20 вв. 1. Стакан для кистей. Стекло. 1881. 2. Като Томотаро. Ваза. Фарфор. 3. Тин Дзукан. Ваза с изображениями цветов. Перегородчатая эмаль. 4. Кагава Кацухиро. Ваза «Феникс». Серебро.

Некоторые изделия декоративно-прикладного искусства этого периода, созданные специально для европейцев, носят псевдояпонский характер.

К концу 19 в. определились две основные тенденции развития современного декоративно-прикладного искусства Я.: традиционалистская (следование старым образцам) и неотрадиционалистская (попытки обновления традиций). Так, в конце 19 — нач. 20 вв. керамисты Такэмото Хаята (1848—92) и Сува Садзан (1852—1922) попытались сочетать применение японской технологии керамического производства с европейским декором.



1. Като Токуро. Блюдо с изображением трав. 2. Кавай Кандзиро. Ваза. (Оба — керамика; 1950-е гг.; Музей искусства народов Востока, Москва.)

Ведущим видом декоративно-прикладного искусства оставалась керамика, на примере которой видно, что художники-традиционалисты черпали вдохновение из различных источников. Мастера Итая Хадзан [1872—(?)] и Итигуро Мунэмаро [1893 — (?)] ориентировались на классические китайские образцы, особенно селадоны эпохи Сун (см. *Китай*); Итигуро Мунэмаро был также мастером традиционной японской керамики типа «карацу» (ваза в форме цветка, покрытая чёрной глазурью, 1-я пол. 20 в., Эрмитаж, Ленинград). Имаэдзуми Имаэмон (р. 1897) и Сакаида Какиэмон (р. 1906), представители 13-х поколений двух прославленных семей японских керамистов в Арите, продолжали изготовлять фарфор «иронабэсима» и «какиэмон» с традиционной полихромной росписью (птицы, цветы, пейзажи) — подглазурной синим кобальтом и надглазурной цветными эмалями. *Като Токуро*, который специализировался на создании наборов для чайной церемонии, восстанавливал секреты керамики «орибэ» (средневековый стиль изделий для чайной церемонии, названный по имени мастера Орибэ Фурута). Канасигэ Тоё (р. 1896), представитель 78-го поколения мастеров керамики типа «бидзэн», работал над восстановлением забытых методов обжига, стремился придать современное звучание традиционным чертам; выполненные им неглазурованные изделия с чуть шероховатой поверхностью естественного красновато-коричневого цвета глины, украшенные процарапанным в массе лаконичным орнаментальным мотивом, выразительны простотой форм, мягкой линией силуэта, ощущением силы и благородства. В стиле продукции знаменитых средневековых печей Сето работают художники семьи Накадзато в Карацу (наиболее известен Накадзато Тороэмон, р. 1923), художники семьи Като, а также мастера Асаи Ракудзэн и Кикуяма Танэо.

Керамист Китаодзи Росандзин (1883—1959; начинал как живописец, каллиграф и резчик печатей), кропотливо изучая особенности технологии старых печей, овладел различными традиционными стилями, но особенно прославился изготовлением чашек для чайной церемонии в манере *Огата Кэндзан*. Художник стремился выработать собственный стиль, добивался художественной неповторимости каждого изделия; неожиданная по композиции и цветовому решению роспись, артистично выполненная свободными, отрывистыми движениями кисти, создаёт современный по остроте выражения эмоциональный образ вещи.

Мацуда Гонроку. Ваза. Лак кинтаи (на металлической основе), маки-э. Около 1956. Музей искусства народов Востока. Москва.

Творчество Томимото Кэнкити (1886—1963; архитектор по образованию, в керамике начал работать с 1915) было следствием глубокого изучения традиций японского, китайского и корейского производства. В отличие от многих японских керамистов, для которых была характерна потомственная преемственность технологии и стиля, Томимото Кэнкити выработал собственный тип декора, основываясь на своих технологических открытиях. Орнамент, сплошным ковром охватывающий его фарфоровые изделия, сочетает подглазурную роспись кобальтом с надглазурной росписью цветными эмалями, золотом и серебром, выполненную с применением одного обжига с меняющимся температурным режимом (ваза, Музей искусства народов Востока, Москва).

Среди художников по лаку наиболее яркий представитель традиционного направления Мацуда Гонроку (р. 1896) достиг изощрённого мастерства в применении техники маки-э; его изделия характеризуются необычайной тонкостью исполнения декоративного мотива, сложностью цветовых переходов,

Симидзу Нандзан. Настольный экран. Металл. 1936. Национальный музей современного искусства в Киото.

но оставляют впечатление сухости и холодности (ваза с изображением птицы, ок. 1956, Музей искусства народов Востока, Москва). Художники Отомару Кодо (р. 1897), Иима пытались обогатить традиционную цветовую палитру введением не применявшихся ранее зелёного, оливкового и розового тонов, использованием белого фона (Отомару Кодо, шкатулка, многоцветный многослойный лак тёсицу, Эрмитаж, Ленинград).

Особое место в декоративно-прикладном искусстве Я. 20 в. занимает направление, представители которого избрали своим эстетическим идеалом японское народное творчество. Движение за возрождение традиционных художественных промыслов, возникшее в сер. 20-х гг., возглавил художественный критик Янаги Соэцу (1889—1961), который вместе с художниками-керамистами *Хамада Сёдзи* и *Каваи Кандзиро* основал *Общество японского народного искусства*. Эстетические устремления участников этого движения наиболее полно воплотились в творчестве Хамада Сёдзи. Ему удалось органично перенести великие традиции японского гончарного ремесла в сферу современной профессиональной деятельности. Выдвигая на первый план принципы утилитарности изделий, простоты форм (чаши, блюда, бутыли) и свободной композиции лаконичного декора (как бы случайные потёки глазурей мягких спокойных тонов на неглазурованной поверхности), Хамада Сёдзи достиг гармонического сочетания функциональности и художественной выразительности произведений, в которых традиционные черты получили современное толкование.

Творчество Каваи Кандзиро характеризуется неустанными поисками технического совершенства и художественной новизны произведений, которые по духу близки японской народной керамике, а в последние годы деятельности художника приобрели более современный характер. Разработанные Каваи Кандзиро технологические и художественные приёмы (роспись просвечивающими глазурями, комбинирование рельефного и расписного узора, применение одноцветных полив и плоскорельефного декора в стиле китайской традиции и др.) получили дальнейшее развитие в творчестве его учеников и членов семьи Каваи Хироцугу (р. 1919), Каваи Сэйтоку (р. 1927), Каваи Такэити.

К движению за возрождение народного искусства примыкали также мастер росписей тканей Сэридзава Кэйсукэ (р. 1895) и график *Мунаката Сико*.

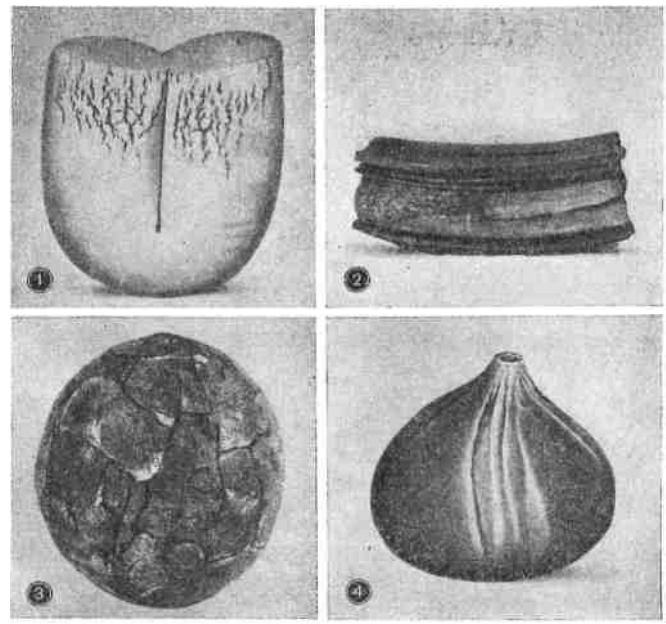
В 30-е гг. в декоративно-прикладном искусстве Я. стали складываться модернистские группировки, получившие широкое распространение с нач. 50-х гг. Усиление влияния авангардизма сопровождалось постепенным отходом от традиционных канонических идеалов красоты. Представители движения за возрождение народных ремёсел в 50—70-е гг. по-прежнему стремились сохранить гармоническое единство функционального и эстетического в изделии. Некоторые художники обратились к созданию внеутилитарных, чисто декоративных форм (напр., керамисты группы «Сёэйся» — Камакура Юнкити, р. 1920, Ямада Хикару, р. 1924, Хаяси Ясуо, р. 1928, Хаяси Хидэюки, р. 1937).

Минагава Тайдзо. Ширма «Деревня». Ткань, роспись. 1950-е гг. Музей искусства народов Востока. Москва.

Разнообразие творческих исканий мастеров декоративно-прикладного искусства Я. 60—70-х гг. наиболее полно представлено деятельностью членов *Общества японского современного декоративного искусства*, объединившего преимущественно авангардистски настроенных керамистов, художников по металлу, тканям, лакам, плетению из бамбука, созданию изделий из бумаги. Лишь в некоторых произведениях этих художников сохраняется утилитарное назначение вещи, заметны попытки установить живую связь с национальной традицией (сосуд с цветочным узором, Киёмицу Рокубэй; чаша «Вихрь», Аоки Тосио — оба глазурованная керамика; корзина для цветов «Отмель», бамбук, Адзима Тикуэнсай, — все 2-я пол. 1960-х гг.). Однако большинство работ демонстриру-

ет отказ от функциональности и стремление приблизиться к станковым формам. Напр., лаковые панно-картины, в которых художники, благодаря использованию богатейших возможностей техники традиционной лаковой росписи, достигают чрезвычайно высоких декоративных эффектов, одновременно являются произведениями современной японской живописи, разносторонне отражают существующие в ней модернистские течения («Нулевая зона», Цудзи Мицунори; «Ритм», Мимура Хироси; «Куклы», Охаси Сусуми; «Поэма глубины», Такита Акихиса, — все 2-я пол. 1960-х гг.).

Увлечение декоративными возможностями фактуры материала привело к стремлению преодолеть его природные свойства. Так, в произведениях Като Киёюки («Квадратный кувшин») и Миясита Дзэндзи («Бесконечность») глина похожа на металл, в вазе для цветов, по форме напоминающей кусок балки (Камия Эйсукэ), керамика кажется деревом, а в «Прямоугольном кувшине» керамиста Като Сигэтака — камнем.



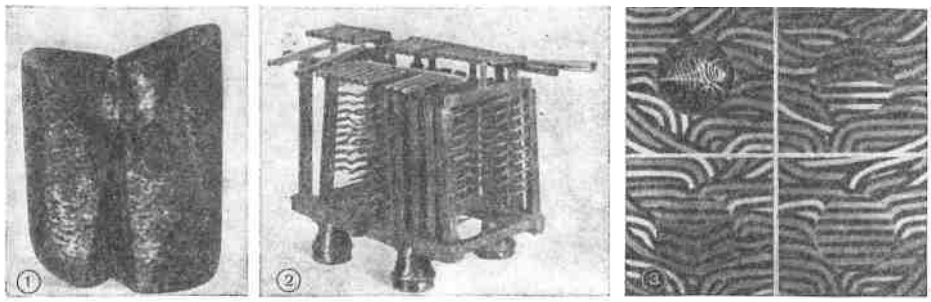
Керамика 1960-х гг. 1. Хатта Син. «Гармония». 2. Камия Эйсукэ. Ваза для цветов. 3. Като Кэйя. Сосуд. 4. Асами Рюдзо. Ваза.

Главные центры народного искусства современной Я. находятся на о-ве Кюсю и в северной части о-ва Хонсю, более мелкие — существуют почти во всех префектурах.

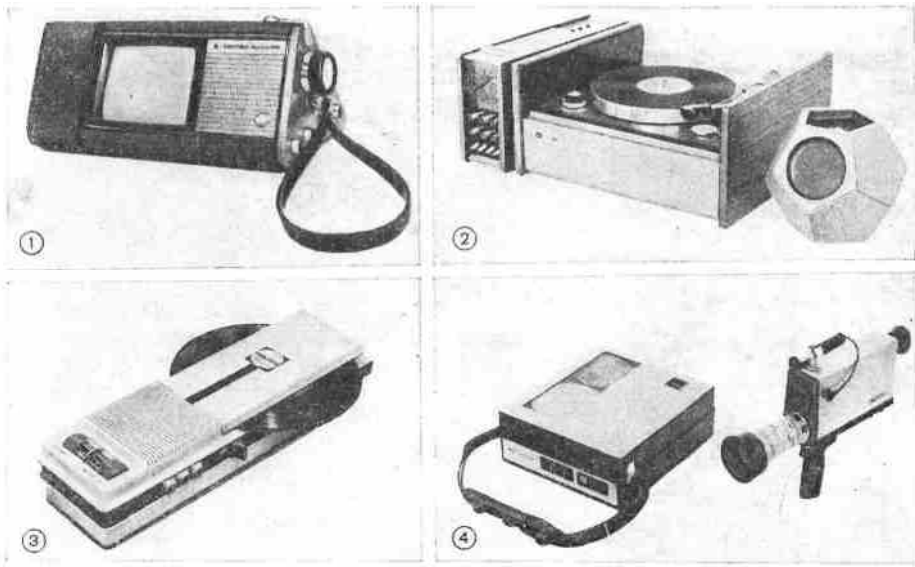
Самое значительное место занимает керамика. Около 50 старинных печей, большинство из которых расположено на о-ве Кюсю [Онда (Оита), основана в 17 в.; Коисибара (Фукуока), основана в 16 в.; Сираиси в префектуре Сага], производят строго утилитарные, простых форм изделия, украшенные сдержанной росписью или однотоновыми поливами; преобладают глазури коричневых, зелёных, чёрных и белых тонов. В Сето (близ Нагои), наряду с промышленным производством фарфора, сохраняется ряд кустарных промыслов, выпускающих керамику в традициях старинных печей Сино и Карацу. В южной части о-ва Хонсю, в префектуре Тоттори, действует печь Усиното.

Искусство плетения из бамбука (изготовление корзин, ваз, вееров) распространено на о-ве Кюсю. В районе Тохоку крестьяне выплетают из травы и соломы дождевые накидки-мино и зимние башмаки (префектура Ямагата). Почти повсеместно изготовляют зонты и фонари. В префектурах Коти (о-в Сикоку), Гифу и Фукуи (в центральной части о-ва Хонсю) сохраняется традиционное производство художественных изделий из бумаги. В префектуре Ивате производят с периода Хэйан лаковые изделия «хидэхира», или «намбу», — преимущественно различных размеров чаши с красной или золотой росписью по чёрному фону. В Йосино (префектура Нара, о-в Хонсю) изготовляют лаковые тарелки и бутылки для сакэ с красным листом павлонии на чёрном фоне.

Декоративно-прикладное искусство. 1. Осути Исао. «Объект № 2». Металл. Литьё. 1960-е гг. 2. Мията Кохэй. Декоративная композиция. Металл. 1970. Национальный музей современного искусства в Киото. 3. Рикимару Такаси. «Дно синего моря». Лаковое панно. 1960-е гг.



Сосуд с крышкой. Керамика. Префектура Хиого.

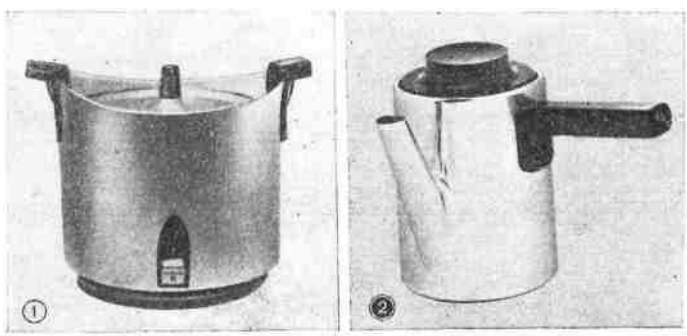


Дизайн промышленных изделий. 1. Накадзава Кинсиро. Переносной молодёжный телевизор с батарейками и сетевым питанием. Проект 1967. 2. Накадзава Кинсиро, Утимура Масару. Стереофонический радиокомплекс высшего класса. Фирма-изготовитель «Нихон викута». 1967. 3. Накагава Такэо, Ямамото Масахито. Переносной электропроигрыватель с батарейным питанием. 4. Дизайнерское бюро фирмы «Сони». Видеомагнитофон «Сони ДУК — 2400» и видеокамера «Сони УСК — 2400» с синхронной записью звука (носимые модели). 1966.

Почти по всей Я. сохраняется производство народных игрушек из дерева, папье-маше, соломы, глины и бумаги (ведущие центры — северный район о-ва Хонсю, префектуры Нагано, Тоттори, Симане и Тояма на о-ве Хонсю, о-в Сикоку, префектура Кумамото на о-ве Кюсю). Ведущие своё происхождение от наделённых магическим смыслом изображений, предназначенных для домашнего алтаря, храмовых приношений и многочисленных праздников, куклы до сих пор являются в Я. важной принадлежностью повседневного обихода. Широко популярны в Я. ярко раскрашенные деревянные лошадки «михару-гома» и маски льва «сиси-гасира», обычно имеющие символическое значение; старинный вид традиционной игрушки — соломенная лошадка «вару-ума», по преданию приносящая благополучие и процветание; «акабэко» — ярко-красные бычки из папье-маше (*Айдзувакамацу*). Специальные куклы изготовляются для праздников — мальчиков и девочек, храмовых, Нового года и др. Множество вариаций, в зависимости от места изготовления, имеют деревянные куклы-«кокэси», появившиеся в Я. около 100 лет тому назад.

Кустарное текстильное производство сохраняется в районе Тохоку и на о-ве Окинава (ткани с традиционным полосатым или клетчатым тканым узором).

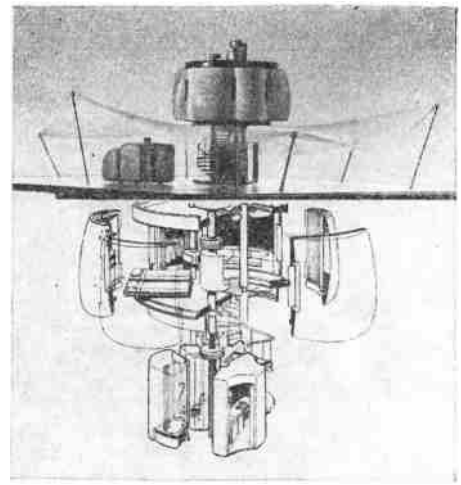
Зарождение дизайна в Я. связывают с эпохой буржуазной революции и активным заимствованием европейского опыта промышленного развития. В 70-е гг. 19 в. Нотоми Кайдзиро предложил правительству организовать проектные мастерские по разработке образцов изделий для массового производства. В 80-е гг. 19 в. были проведены мероприятия, положившие начало развитию «дзуанка» — профессии дизайнеров в Я. В 1887 создано первое художественно-промышленное училище в г. Канадзава, в 1901 открыто отделение промышленного проектирования в Токийском высшем промышленном училище (ныне Технологический институт). После 1-й мировой войны 1914—18 под лозунгами функционализма, за внедрение искусства в промышленность, использование новых конструкций и материалов возникло объединение молодых дизайнеров и архитекторов — «Бунриха» (*Японская группа «Сецессион»*). На формирование новых тенденций в начале 20 в. большое влияние оказали идеи «Баухауза» и Немецкого Веркбунда (оба — см. *Германия*). В 1928 при Министерстве торговли и промышленности под руководством Кунии Китаро была создана Лаборатория промышленного искусства (ныне Институт исследования промышленных изделий), которая должна была направлять проектирование изделий, кон-



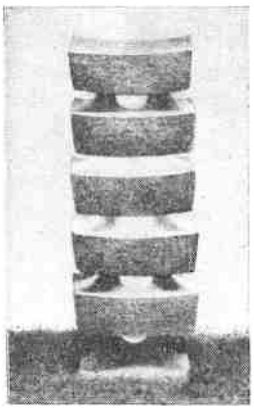
Дизайн бытовых изделий. 1. Кабэ Хиробуми, Симадзаки Аран. Электрокастрюля с программным управлением. Модель SP-10 И. Фирма изготовитель «Мацусита электрик». 1960-е гг. 2. Чайник. Нержавеющая сталь, теплостойкий пластик. 1965.

курентоспособных на внешнем рынке. Ориентация на иностранные, преимущественно европейские, образцы в этот период носила случайный, часто эклектический характер.

Основы современного японского дизайна стали закладываться с нач. 50-х гг., в условиях послевоенного экономического бума и сильной американской ориентации. Копировалась американская система образования, усиленно изучался опыт работы дизайнеров США (специализированные делегации, стажировки). Японских дизайнеров регулярно посылали учиться в США и ФРГ, приглашали в Я. ведущих зарубежных специалистов (В. Гропиус, см. *Германия, США*, 1954; американский дизайнер Р. Адамс, 1956). В 50—60-е гг. в целях увеличения японского экспорта была создана система государственных организаций, возглавляемых Советом по дизайну при Министерстве внешней торговли и промышленности, в том числе *Японская организация содействия развитию дизайна* (ДЖИД ПО). Возник ряд творческих союзов и независимых конструкторских бюро (напр., «Ассоциация промышленного дизайна ГК»). Активное обращение японской промышленности к дизайну способствовало его стремительному развитию в 60—70-е гг.



«Ассоциация промышленного дизайна ГК». Загородный жилой дом индивидуальной застройки. Сборная конструкция из пластмассовых элементов. Перспективный проект 1969.

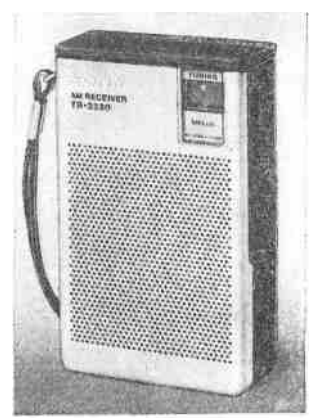


Мираки Сигэру, Фунада Кэйитиро. Парковый светильник. Керамика. 1969.

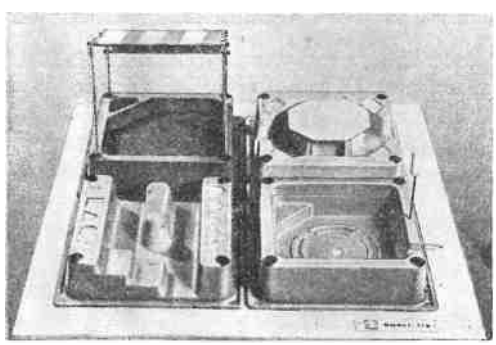
Дизайн в Я. охватывает как область промышленного производства, так и градостроительство, архитектуру, проектирование интерьера, ремёсла, художественные промыслы. Свою главную задачу японские дизайнеры видят в формировании гуманистической предметной среды жизни и деятельности человека. Для современного японского дизайна характерно наличие двух принципиально различных начал: отражение новейших эстетических концепций западной культуры и стремление к сохранению и использованию национальных художественных традиций.

Выделяют три стилевых направления: национальное, интернациональное и смешанное. Первое характеризуется поиском художественных решений, адекватных традиционным эстетическим концепциям (интерьеры новой части дворца Акасака в Токио, 1972—74, руководитель проекта Ёсиро Танэгути). Иногда обращение к наследию выливается в псевдонациональную стилизацию («Японский ресторан» отеля-небоскрёба «Нью-Фудзи» на курорте Атами, 1960-е гг.). Второе представляет собой сложный и противоречивый процесс массового заимствования западных форм. Наиболее яркие его черты — американизация, влияние стайлинга и коммерческого дизайна (сюрпризные сувениры, радиоприёмники-пудреницы или пистолеты, портативные телевизоры и др.). Третье, наиболее прогрессивное, возникло на основе творческого использования наследия японской культуры в сочетании с органическим усвоением достижений международного дизайна и послужило базой для разработки собственно японской концепции художественного конструирования.

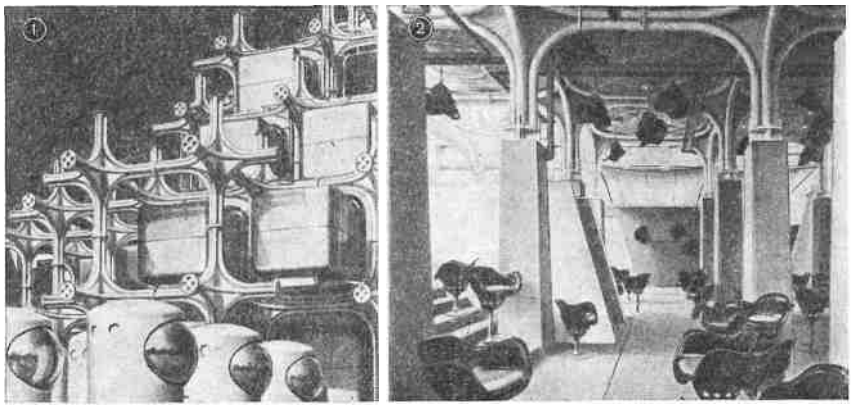
Дизайнерское бюро фирмы «Сони». Транзисторный карманный радиоприёмник «Сони ТР—3230» с батарейным питанием.



Огава Эйдзи (руководитель проекта). Детская игровая площадка. Макет. Перспективный проект 1969.



Её основные принципы — гармоническое единство человека и окружающей его предметной среды, органическое чувство меры и рациональное использование материала на основе понятия



Курокава Кисё. Павильон компании «Такара» на Всемирной выставке 1970 («ЭКСПО-70») в Осаке. 1. Вид снаружи. Фрагмент. 2. Интерьер.

«ваби-саби» («красота простоты»), оригинальность решения и научный подход к проблеме социальной значимости и экономического эффекта проекта, его содействия техническому прогрессу (интерьеры — 25-этажного здания страховой компании в Токио, 1974, архитектор и руководитель проекта *Маэкава Кунио*; детского сада Ноба в Йокохаме, 1973—74, архитектор Фумихико Маки).

В проектировании интерьеров и мебели жилых и общественных зданий учитывается переплетение современных, интернациональных, и старых, традиционных, форм быта (напр., решение напольной структуры в 2—3 уровнях, позволяющее сочетать сидение на полу и на стульях; экспериментальный проект жилища, бюро Тоёгути, 1967). Умело обыгрываются варианты различных пространственно-пластических решений, возможности цвета и освещения, фактура материала, компоновка предметов или узлов (аудитория студенческого центра университета Хосэй в Токио, главный архитектор Исиро Кавахара; подвижное оборудование сцены, передвижные панели, нефиксированные банкетки партера создают возможность по необходимости изменять пространство зала). Интересны дизайнерские эксперименты в области градостроительства, комплексного проектирования общественной и жилой среды (проект выставки «ЭКСПО-70» в Осаке; проект города будущего «Кристалл», «Ассоциация промышленного дизайна ГК»). Стремление к эксплуатационному комфорту, широкое использование достижений научно-технического прогресса, в частности электроники, позволяют создавать изделия массового производства, которые по уровню и качеству дизайна в условиях стран Европы и Америки считаются элитарными. Главная задача современного японского дизайна в проектировании потребительских изделий — технизация и автоматизация, создание изделий-роботов (напр., ванна-автомат с встроенным электрополотенцем моет с помощью ультразвука, автоматически поддерживает уровень воды и температуру; фирма «Санъё»), а также «изделий-симбиозов» с широким диапазоном функций (радиочасы, карманный мини-калькулятор-часы-будильник и др.).

Дизайн автомобилей. 1. Хито Эйити. Пешеходный трактор «Сато КСМ—90». Фирма-изготовитель «Сато дзоки». 1966. 2. Легковой автомобиль повышенной проходимости «Мицубиси паджеро». Экспериментальный проект 1980. 3. Легковой автомобиль «Тоёта СХ—80». Перспективная модель 1980.

В 1980 университеты и колледжи Я. по специальности дизайна окончила 1 тыс. человек. По теме художественного конструирования различными творческими союзами и государственными организациями выпускаются периодические издания на японском и английском языках.

Лит.: Общие работы. — Деникe Б. П., Япония. [Альбом по архитектуре, М.], 1935; ВИИ, т. 1,2 (кн. 2), 6 (кн. 1), М., 1956—65; Японское искусство. Сб. ст., М., 1959; Искусство Японии. Сб. ст., М., 1965; История японского искусства, пер. с япон., М., 1965; Иэнага Сабуро, История японской культуры, пер. с япон., М., 1972; Федоренко Н. Т., Крас-

ки времени. Черты японского искусства, М., 1972; Сокровища искусства стран Азии и Африки, вып. 1—3, М., 1975—79; Николаева Н. С., Япония, в кн.: Виноградова Н. А., Николаева Н. С., Искусство стран Дальнего Востока, М., 1979 (Малая история искусств); Конрад Н. И., Очерк истории культуры средневековья Японии, М., 1980; Fenollosa E. F., Epochs of Chinese and Japanese art, v. 1—2, N. Y., 1911 (то же, 1963); Fischer O., Die Kunst Indiens, Chinas und Japans, B., 1928 (Propyläen-Kunstgeschichte, 4); Anesaki Masaharu, Art, life and nature in Japan, Boston (Mass.), 1933; Buhot J., Histoire des arts du Japon, P., 1949; Pageant of Japanese art, v. 1—6, Tokyo, 1952—54; Warner L., The enduring art of Japan, Cambr., 1952; Munsterberg H., The arts of Japan, an illustrated history, Tokyo-Rutland (Vermont), 1957; Yashiro Yukio, Art treasures of Japan, v. 1—2, Tokyo, 1960; Die Kunst Japans. [Einführender Text von Libuše Baháčková, Praha, 1961]; Kidder J. E., Japanese temples, sculpture, paintings, gardens and architecture, L., [1964]; Noma Seiroku, The arts of Japan, v. 1—2, Tokyo — Rutland (Vermont), 1966—67, new. ed. Tokyo, 1978; Rosenfield J. M., Japanese arts of the Heian period, 794—1185, [N. Y., 1967]; Fontain J., Hempel R., China, Korea, Japan, B., 1968 (Propyläen-Kunstgeschichte, Bd 17); Hisamatsu, Shinichi, Zen and the fine arts, [Tokyo, 1971]; Kageyama Haruki, The arts of Shinto, N. Y.— Tokyo, 1973; Lee S. E., A history of Far Eastern art, N. Y., 1973; Holmes S. W., Horioka Ch., Zen art for meditation, Rutland (Vermont) — Tokyo, [1973]; Paine R. T., Soper A., The art and architecture of Japan, 2 ed., Harmodsworth, 1974 (The Pelican history of art); Sawa Ryuken, Art in Japanese esoteric Buddhism, Tokyo — N. Y., 1972; Kobayashi Takeshi, Nara Buddhist art, N. Y., 1975 (The Heibonsha survay of Japan art, v. 5).

Древний период.— Воробьев М. В., Древняя Япония, М., 1958; его же, Япония в III — VII вв., М., 1980; Иофан Н. А., Культура древней Японии, М., 1974; Kidder J. E., The yomon pottery of Japan. Ascona, 1957; его же, Early Japanese art. The great tombs and treasures, L., [1964]; его же, The birth of Japanese art, L. — N. Y., [1965]; его же, Japan before Buddhism, L., [1966]; Swann P. C., An introduction to the arts of Japan, N. Y.— Oxf., [1958]; Miki Fumio, Haniwa. The clay sculpture of protohistoric Japan, Rutland (Vermont) — Tokyo, [1960]; Tange K., Kawazoe N., Ise, prototype of Japanese architecture, Cambr. (Mass.), 1965; Egami Namio, The beginnings of Japanese art, N. Y.— Tokyo, 1973 (The Heibonsha survey of Japan art).

Архитектура, садово-парковое искусство. — ВИА, т. 9, Л.— М., 1971; Николаева Н., Японские сады, М., 1975; Harada Jiro, Gardens of Japan, L., 1928; Architectural Japan, old and new, Tokyo, 1936; Tamura Tsuyoshi, Art of the landscape garden in Japan, Tokyo, 1935; Soper A. C., The evolution of Buddhist architecture in Japan, Princeton (N. Y.), 1942; Yoshida Tetsuro, Japanische Architektur, Tübingen, 1952; его же, Das japanische Wohnhaus, 4. Aufl., Tübingen, 1969; его же, Der japanische Garten, Tübingen, 1957; Akiyama Aisaburō, Shintô and its architecture, 2 ed., Tokyo, 1955; Blaser W., Tempel und Teehaus in Japan, Olten, 1955; его же, Temples et jardins au Japon, P., 1956; его же, Classical dwelling houses in Japan, Tokyo, 1958; его же, Structure and form in Japan, N. Y., 1964; Drexler A., The architecture of Japan, N. Y., 1955; Architectural beauty in Japan, N. Y., 1956; Тоба Масао, Оруй Нака, Нихон дзёкёси (История средневековых замков Японии), 3 изд., Токио, 1960 (на япон. яз.); Morse E. S., Japanese homes and their surroundings, N. Y., [1961]; Takakuwa Gisei, The zen gardens, v. 1—2, Tokyo, 1962; Alex W., Japanese architecture, N. Y., 1963 (The great ages of world architecture); Tatsui Matsunosuke, Japanese gardens, Tokyo, [19—]; Speiser W., Baukunst des Ostens..., Essen, 1964; Kawamoto Toshiro, Saikei living landscapes in miniature, Tokyo—Palo Alto, 1967; Bussagli M., Oriental architecture, N. Y., 1973; Kiyoshi Hirai, Feudal architecture of Japan, N. Y. — Tokyo, 1973 (Heibonsha survey of Japan art, v. 13); A guide to Japanese architecture, Revised edition, Tokyo, 1975.

Изобразительное искусство.— Воронова Б. Г. (сост.), Японская гравюра. [Альбом], М., 1963; Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. Сб. статей, М., 1973; Сердюк Е. А., Стиль «силы» — арагото— в театре Кабуки и классической японской гравюре, в сб.: Советское искусствознание '75, М., 1976; её же, Утагава — династия мастеров японской гравюры, «Вестник МГУ. История», 1977, № 3; её же, Театр Кабуки и развитие японской гравюры, в сб.: Проблемы истории докапиталистических формаций, М., 1978; Виноградова Н. А., Символика алтарной композиции средневековой Японии, в сб.: Искусство Востока и античности, М., 1977; Münsterberg O., Japanische Kunstgeschichte, Bd 1—3, Braunschweig, 1904—1907: Bing S., Collection. Objects d'art et peintures du Japon et de la Chine, v. 1—6, P., 1906; Warner L., Japanese sculpture of the Suiko period, New Haven (Conn.), 1923; его же, The craft of the Japanese sculptor, N. Y., 1936; его же, Japanese sculpture of the Tempyo period. Masterpieces of the 8th century, Cambr. (Mass.), 1959; Glaser C., Ostasiatische Plastik, B., 1925; Perzynski Fr., Japanische Masken-Nō und Kyōgen, Bd 1—2, B., 1925; Cohn W., Asiatische Plastik. China, Japan, Vorder-, Hinterindien, Java, B., 1932 (Sammlung Baron E. von der Heydt, 1); Nogami Toyoichiro, Masks of Japan, Tokyo, 1935; Paine R. T., Catalogue of special exhibition of Japanese screen paintings, Boston (Mass.), 1935; Toda Kenji, Japanese scroll painting, Chi., [1935]; его же, Japanese painting. A brief history, Rutland (Vermont), 1965; Noma Seiroku, Japanese sculpture, Tokyo, 1939; его же, Masks, Rutland (Vermont),[1957]; его же, Early Japanese bronze sculpture, [Tokyo, 1964]; Tsuda Noritake, Ideals of Japanese painting, Tokyo, 1940; Naitō Tōichiro, The wall-paintings of Hōryūji, Balt., 1943; Binyon L., Painting in the Far East. An introduction to the history of pictorial art in Asia, especially China and Japan, 3 ed., N. Y., 1959; Tanaka Jchimatsu, An introduction to the wall-paintings in the main hall of the Hōryūji monastery, Tokyo, 1951; Akiyama Terukazu, Album of the Japanese sculpture, Tokyo, 1952; его же, Heian-jidai sezokuga no Kenkyū, Tokyo, 1964; Bowie H. P., On the laws of Japanese painting, [N. Y., 1956]; Noma Seiroku, Kuno Takeshi, Album of Japanese sculpture, v. 1—6, Tokyo, [1952]; Moriya Kenji, Die japanische Malerei, Wiesbaden, 1953; Kobayashi Takeshi, Study of the life and works of Unkei, Akajema, 1954; Gray B., Japanese screen painting, [L., 1955]; Munsterberg H., The landscape painting of China and Japan, Tokyo — Rutland (Vermont), 1955; Нихон-но котэн (Японское классическое искусство. Живопись), т. 1—5, Токио, 1955—57 (на япон. яз.); Укиё-э дзенсю (Собрание жанровых картин), т. 1—6, Токио, 1957—58 (на япон. яз.); Гэндзи-моногатари эмаки (Свитки на сюжеты романа

Мурасаки Сикибу), Токио, 1958 (на япон. яз.); Хасагава Дэндзиро, КуноТакэси, Хёродза-но тёкоку (Древняя скульптура храма Хорюдзи), Токио,1958; Kuno Takeshi, A guide to Japanese sculpture, Tokyo, 1963; Armbruster Gisele, Das Shigisan engi emaki. Ein japanisches Rollbild aus dem 12. Jahrhundert, Hamburg, 1959; Hasé Akihisa, Emaki. Die Kunst der klassischen japanischen Bilderrollen. Einführung von D. Seckel, Z., 1959; Garfias R., Gagaku. The music and dances of the Japanese imperial household, N. Y., 1959; MichenerJ. A., The Japanese prints, from the early masters to the modern, Rutland (Vermont)— Tokyo, [1959]; Watson W., Sculpture of Japan, from the fifth to the fifteenth century, L., [1959]; Нихон бидзюцу тайкэй (Японское изобразительное искусство), т. 1—11, Токио, 1959—61 (на япон. яз.); Kidder J. E., Masterpieces of Japanese sculpture, Tokyo — Rutland (Vermont), 1961; Covell Jon Etta Hastings (Carter), Masterpieces of Japanese screen painting. The Momoyama period, N. Y., 1962; GrilliE., Rouleaux peints japonais, [P.], 1962; Okudaira Hideo, Emaki. Japanese picture scrolls, Tokyo — Rutland (Vermont), 1962; Lucas H., Japanische Kultmasken. Der Tanz der Kraniche, Kassel, 1965 (Die große Maskenkunde); KleinschmidtP., Die Masken der Gigaku, der ältesten Theaterform Japans, Wiesbaden, 1966 (Asiatische Forschungen, 21); NarazakiM., The Japanese print, its evolution and essence, Tokyo, [1966]; Иэнага Сабуро, Ямато-э (Живопись в японском стиле), Токио, 1969 (на япон. яз.); Gabbert G., Die Masken der Bugaku. Profane japanische Tanzmasken der Heian-und Kamakura-Zeit, Bd 1—2, Wiesbaden, 1972; Tanaka Jchimatsu, Japanese ink painting. Shubun to Sesshu, N. Y.— Tokyo, 1972; Brinker H., Die zen-buddhistische Bildnismalerei in China und Japan von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, Wiesbaden, 1973; Nakata Yŭjiro, The art of Japanese calligraphy, N. Y.— Tokyo, 1973; Mori Hisashi, Sculpture of the Kamakura period, N. Y., 1974; его же, Japanese portrait sculpture, Tokyo — N. Y., 1977.

Декоративное искусство.— Дмитренко Р. П., Народное творчество Японии, М., 1928; Японский театр. Сборник статей, Л.— М., 1928; Иофан Н. А., Из истории металлургии в Японии 6—8 вв., «Краткие сообщения Ин-та народов Азии», 1963, № 61; Театр и драматургия Японии. Сборник статей, М., 1965; Николаева Н. С., Декоративное искусство Японии, М., 1972; Воробьев М. В., Соколова Г. А., Очерки по истории науки, техники и ремесла в Японии, М., 1976; Ксенофонтова Р. А., Японское традиционное гончарство. XIX — первая половина XX в., М., 1980; Audsley G. A., The ornamental arts of Japan, v. 1—2, L., 1882—[1885]; Brinckmann J., Kunst und Handwerk in Japan, B., 1889; Bowes J. L., Japanese pottery, Liv., 1890; Ema Tsutomu, A historical sketch of Japanese customs and costumes, Tokyo, 1936; Кинда сюсю (Образцы изделий из парчи), Токио, 1936 (на япон. яз.); KomatsuFumiko, L'évolution du costume au Japon, P., 1942; Noma Seiroku, The art of clay, Tokyo, 1954; его же, Косодэ то Нопсё (Косодэ и костюмы театра Ноо), Токпо, 1969 (на япон. яз.); Кояма Ф., Тое котодзи (Керамика Дальнего Востока), т. 1—7, Токио, 1954—57 (на япон. яз.); Japanese ceramics, Tokyo, 1956; Munsterberg H., The folk arts of Japan, Tokyo — Rutland (Vermont), 1958; его же, Thé ceramic art of Japan. A hand-book for collectors, Rutland (Vermont), [1964]; Herberts K., Das Buch der ostasiatischen Lackkunst, Düsseldorf, [1959]; Koyama Fujio, Keramik des Orients. China, Japan, Korea, Südostasien, Tokyo, 1959; Japanese ceramic from ancient to modern times. Selected from collections in Japan and America, ed. by F. Koyama. Oakland art museum, [Oakland], 1961; Feddersen M., Japanische Kunstgewerbe, Braunschweig, 1960; Miller R. A., Japanese ceramics, after the Japanese text by Seiichi Okuda and others, Tokyo — Rutland (Vermont), 1960; Casal U. A., Japanese art lacquers, Tokyo, 1961 (Monumenta Nipponica Monographs, 18); Lee S. E., Japanese decorative style [Cleveland — N. Y., 1961]; Robinson B. W., The arts of the Japanese sword., L., 1961; YoshidaM., A short history of Japanese ceramics, Kyoto, 1961; Okada Y., Japanese handicrafts, 3 ed., Tokyo, 1962; Yoshina Tomio, Japanese lacquer ware, 2 ed., Tokyo, [1963]; Minnich H., Japanese costume and the makers of its elegant tradition, Tokyo — Rutland (Vermont), [1963]; Robinson H. R., A short history of Japanese armour, L., 1965; Speiser W., Lackkunst in Ostasien, Baden-Baden, [1965]; Нихон-но когэй (Промышленное искусство Японии), т. 1—10, Токио, 1965—66 (на япон. яз.); Jisl L., Japanische Schwertzierate, Prague, 1967; Ragué B. von, Geschichte der japanischen Lackkunst, B., 1967 (Handbücher der Staatlichen Museen); Sanders H. H., The world of Japanese ceramics, Tokyo, [1967]; Komoda Shusui, Pointner Horst, Jkebanapraxis, Lpz. — Radebeul, 1975.

Архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство, дизайн 2-й пол. 19 — 20 вв.

Архитектура.— Локтев В. И., Теория метаболизма в современном градостроительстве Японии, М., 1967; Гуляницкий Н. Ф., Новое в архитектуре Японии, М., 1972; Танге Кендзо, Архитектура Японии. Традиция и современность, М., 1976; Boyd R., New directions in Japanese architecture, L., 1968; Altherr A., Drei japanische Architekten. Mayekawa, Tange, Sakakura, Stuttg., 1968; KultermannU., Neues Bauen in Japan, Tübingen, 1967; Tempel E., New Japanese architecture, N. Y., 1969; KawazoeN., Contemporary Japanese architecture, Tokyo, 1973; A guide to Japanese architecture, Tokyo, 1975.

Изобразительное искусство.— Николаева Н., Современное искусство Японии, [М., 1968]; Виноградова Н., Сложение модернистских течений в искусстве современной Японии, в сб.: Модернизм, М., 1969; её же, Искусство Японии, в сб.: Борьба за прогрессивное реалистическое искусство в зарубежных странах, М., 1975; Коломиец А., Современная гравюра Японии и её мастера, М., 1974; Ацуо Имаидзими, Гэндай гакарон (Современные художники), Токио, 1958 (на япон. яз.); Киндай нихон бидзюцу дзэнсю Хэнся (Собрание произведений современного японского искусства, сост. Яцуо Имаидзими), т. 1—10, Токпо, 1953—56 (на япон. яз.); Маруки Ири, Маруки Тосико, Гэмбаку-но дзу (Ужасы атомной бомбардировки Хиросимы), [Альбом], Токио, 1959 (на япон. яз.); Окамото Токи, Мацуяма Фумио, Нихон пурорэторпа бидзюцусй (История японского пролетарского искусства), Токио, 1967 (на япон. яз.); Оно Тадасигэ, Эдо-но ёгока (Художники Эдо), Токио, 1968 (на япон. яз.); НакамураГиити, Нихон-но дзэнъэй кайга (Японская авангардистская живопись), Токио, 1968 (на япон. яз.); Нихон андапандантэн-но 25 пэн (25 летняя история и каталог выставки независимых), Токио, 1972 (на япон. яз.); Гэндай бидзюцука дзитэн (Словарь современных художников), Токио, 1970 (на япон. яз.); Fujikake S., Japanese wood-block prints, 6 ed., Tokyo, [1959]; Kawakita Michiaki, Modern Japanese painting. The force of tradition. [Album], Tokyo, [1957]; его же, Сэнго нихон будзюцу (Японское изобразительное искусство), Токио, 1964 (на япон. яз.); его же, Modern currents in Japanese art, N. Y.— Tokyo, 1974; Masterpieces of modern Japanese art. Painting and sculpture. Catalogue, Tokyo, 1958;

Who is who among Japanese artists, Tokyo, 1961; New generation of Japanese sculpture. Exhibition. Catalogue, Tokyo, 1963; Yoshida T., Japanese print-making, Tokyo — Rutland (Vermont), [1966]; Statler O., Modern Japanese prints, Tokyo — Rutland (Vermont), [1968]; Miyagawa Torao, Modern Japanese painting, Tokyo— Palo Alto, [1967]; An exhibition of modern Japanese calligraphy specially organized for U. S. display. Tokyo, 1963. [Catalogue], Tokyo, 1963; Contemporary Japanese art. 5th Japan art festival exhibition, [Catalogue], [N. Y., 1970]; Development of postwar Japanese art. Figurative art exhibition. [Catalogue], Tokyo, [1972]; Development of postwar Japanese art. Abstract and non figurative art. Exhibition, Tokyo, 1973; Harada Minoru, Meiji Western painting, N. Y.— Tokyo, 1974; Fastward Currents of wisdow. Great Oriental art exhibition, Kyoto, 1977 (на япон. яз.).

Декоративно-прикладное искусство.— Выставка современного японского прикладного искусства. Москва. 1957. Каталог, Токпо, 1957; Нихон-но тайсю гидзюцу (Японское народное искусство), Токио, 1962 (на япон. яз.); Munsterberg H., The folk arts of Japan, Tokyo — Rutland (Vermont), 1959; Contemporary Japanese ceramic art. Catalogue National museum of Modern art, Tokyo, 1966; Kung D., The contemporary artists in Japan, Honolulu, [1966]; Japanese arts and crafts in the Meiji era, Tokyo, 1958; Exhibition of Modern decorative arts of Japan, Tokyo, 1969; Japanese crafts. [Albom], Tokyo, 1972; Art in Japan to-day, Tokyo, 1974.

Дизайн.— Дижур А. Л., Дизайн в Японии, в его кн.: Дизайн в капиталистических странах, М., 1968; Жадова Л., О японском дизайне и его создателях, «Техническая эстетика», 1968, № 4, 6; Новиков М., Развитие художественного конструирования в Японии. (Обзор), «Художественное конструирование за рубежом», 1974, № 3; Акаси К., Дизайн в Японии, «Living design», Токио, 1964 (на япон. яз.); Koike S., The evolution of industrial design in Japan as an expression of cultural values, «Cahiers d'histoire mondiale», 1965, v. 9, № 2.

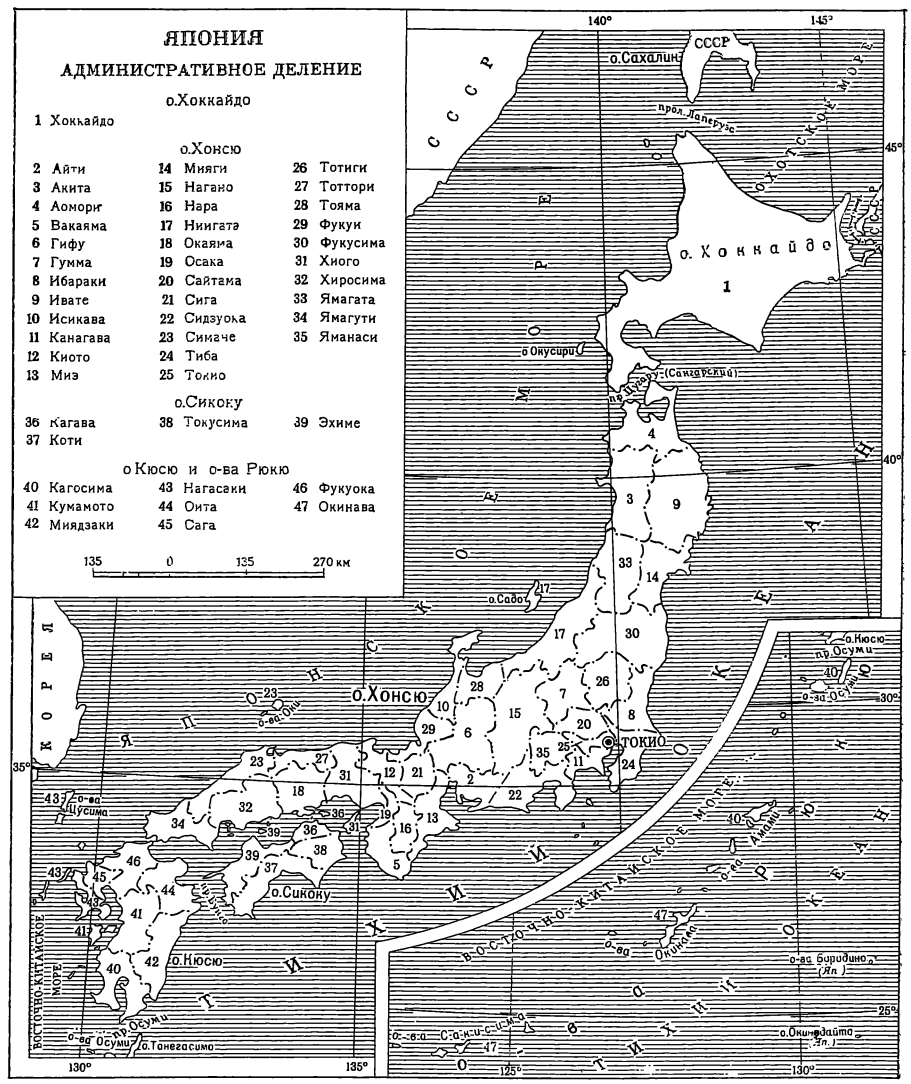
ГОРОДА, СЕЛЕНИЯ

АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

АЙДЗУВАКАМА́ЦУ (Aizuwakamatsu), Вакамацу, или Яэйдзу,— г. в сев. части о-ва Хонсю (Фукусима). Осн. в конце 14 в. Сформировался вокруг крепости **Курокава** [осн. в 1384, с 17 в. назв. Цуруга («Журавлиный замок»), кв. терр. обведена кам. стенами с дер. башнями, в центре крепости 5-этажная башня типа донжона и др. дер. постройки]. Пагода **Садзаэдо** («Ракушечная башня»; осн. в 17 в., имеет форму 4-гранной башни, охваченной поднимающимся снизу доверху крытым обходным коридором). Пейзажный парк «Сад лекарств. трав» (период Эдо). Старинный центр производства художеств. изделий из лака («айдзу-нури»), керамики («хонгояки»), декор. свечей, нар. игрушки «акабэко» (ярко-красные бычки из папье-маше).

ИДЗУ́МО (Izumo) — местность в префектуре Симане, в зап. части о-ва Хонсю. Синтоистское **«Великое святилище» Идзумо** (550, реконстр. 1667, 1744). Сохранилось гл. здание (арх. тип «тайся»; выс. 24 *м*), из кипариса, кв. в плане, с обходной террасой на высоких столбах (выс. 4 *м*) и 2-скатной крышей, покрытой дранкой из коры кипариса; на юж. фасаде асимметрично расположена крытая лестница. В святилище хранятся резная пластина из нефрита, бронзовый меч и бронзовое зеркало — все предположительно первые вв. н. э.

Лит.: ВИА, т. 9, Л.— М., 1971, с. 533—34.



ИСЕ, И с э (Ise) — г. в префектуре Миэ, на п-ове Кии, в юж. части о-ва Хонсю. Получил назв. от поселения 1 в. (не сохранилось). Состоит из 2 городков — Удзи и Ямада (с единым муниципалитетом).

Музей древности Дзингу (Дзингу сёкокан): колл. религ. иск-ва из святилищ Исе, рукописи, живопись.

В окр., на берегах р. Исудзу,— синтоистский храмовый комплекс Исе (3—5 вв., с конца 7 в. перестраивался каждые 20 лет по ст. плану, последняя перестройка — 1953, *Тангэ Кэндзо*). Состоит из 2 святилищ. Найку («Внутр. святилище», 3 в.), посвящ. богине солнца Аматэрасу-Омиками, расположено на вост. берегу реки, среди леса криптомерий. Прямоуг. терр. обведена 4 рядами дер. стен с воротами на гл. оси Ю.— С.; в центре — собственно святилище «содэн» [арх. тип «симмэй», из кипариса, прямоуг. в плане, без окон, с узкой обходной гал. на столбах (выс. 2 *м*), лестницей с продольной юж. стороны и колонной синномихасира на зап. фасаде; 2-скатная крыша имеет 10 кацуоги]; к С.-З. и С.-В. от содэн — 2 сокровищницы. На зап. берегу ок. 6 *км* от Найку — «Внешнее святилище» Гэку (5 в.), посвящ. божеству «пяти хлебов» (богиня злаков Тоёукэ), гл. здание перекрыто крышей с 9 кацуоги. Все постройки дер., прямоуг. в плане.

Лит.: Исе — прототип японской архитектуры, в кн.: Танге Кендзо, Архитектура Японии. Традиция и современность, пер. с англ., М., 1976, с. 22—39; Tange Kenzo, Kawazoe N., Ise, prototype of Japanese architecture, Cambr., 1965.

КАГО́СИМА (Kagoshima) — г., адм. центр префектуры Кагосима, порт на Ю. о-ва Кюсю и на п-ове Сацума. Центр производства керамики (с 13 в.), фаянса Сацума (с 16 в.), фарфора (с 19 в.). Крепость **Цурумару** («Журавлиная башня»; осн. в 17 в., кв. в плане, дер., на кам. основании).

Гор. художеств. музей К. (Кагосима сирицу бидзюцукан). **Мемор. колл. Сёко сусэйкан** (художеств. м.). **Музей фаянса Сацума.**

КАМА́КУРА (Kamakura) — г. в префектуре Канагава, у залива Сагами, на Ю.-В. о-ва Хонсю. Курорт, окружён живописными горами. Осн. в 12 в. В 1192—1333 резиденция сёгунов Минамото. Совр. г. сохранил планировку 12 в. Традиц. застройка сочетается с новой. Дайбуцу («Большой Будда») — статуя сидящего Будды Амида-Нёрай (бр., литьё, выс. 11,5 *м*, 1252, Оно Гороэмон) на терр. мон. Котокуин (18 в., не сохранился). Будд. храмы: **Хасэоэра** (осн. в 8 в.), Гокуракудзи (осн. в 1113 в с. Фудзисава, перенесён в К. в 1259; дер. статуи периода Камакура), Кэнтёдзи (осн. в 13 в. дзэнской сектой Риндзай, перестроен в 19 в.), Какуондзи (осн. в 1218), **Токэйдзи** («Храм разобщения», секта Нитирэн; осн. в 80-х гг. 13 в., перестроен в 18 в.; арх.-парковый ансамбль; дер. статуя богини Каннон, 14 в.); буддийский мон. **Энгакудзи** (секта Дзэн; осн. в 80-х гг. 13 в., разрушен землетрясением в 1923, восстановлен в 1925), гл. здание — сяридэн (зал реликвий, 1282—85, прямоуг. в плане, с высокой 2-ярусной крышей типа «иримоя»), на одной оси с ним ворота нандаймон («большие южные ворота»; 13 в., выс. 21 *м*, на кам. стилобате три ряда грандиозных дер. колонн под массивной крышей). Синтоистский храм **Цуругаока Хатимангу** [«Храм Хатимана на Журавлином холме»; осн. в 1063 в др. месте, перенесён в К. в 1191, совр. постройка в стиле эпохи Момояма (16 в.) относится к 1828; в сокровищнице — произв. ср.-век. япон. иск-ва]. Все постройки дер.

Камакурский музей нац. сокровищ (Камакура кокухокан; гос. художеств. историко-культурный м.), осн. в 1928: япон. иск-во периодов Камакура и Муромати, кит. иск-во периодов Сун и Юань. **Музей совр. иск-ва префектуры Канагава** (Канагава кэнрицу киндай бидзюцукан), осн. в 1951, достроен и дополнен в 1966; здание — арх. *Сакакура Дзюндзо*). **Художеств. гал. культурного фонда Токиваяма** (Токиваяма бунко), осн. в 1946: ср.-век. япон. и кит. иск-во.

В 3 *км* к В. от К., в живописной бухте,— о-в Эносима, соединён с о-вом Хонсю мостом (бетон, дл. 1,5 *км*, 1902); будд. дер. храм Эносима (осн. в 12 в.; дер. статуя богини Бэнтэн, 17 в.).

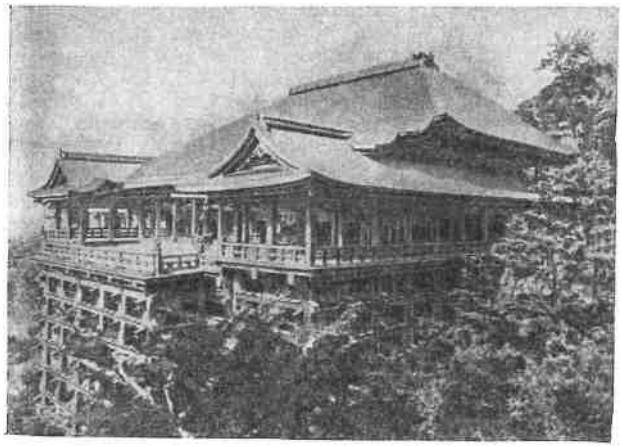
Лит.: Pageant of Japanese art, v. 6, Tokyo, 1954.

КИО́ТО (Kyoto; япон., букв.— «столичный г.»; в 794—1192 — Хэйан, или Хэйан-кё,— «столица мира и спокойствия») — г., адм. центр префектуры Киото, в центр. части о-ва Хонсю, в котловине Ямасиро. К.— одна из древних столиц Я. (794—1868), историч., культурный, религ. и пром. центр страны. Построен в 792—794 по образцу кит. столицы Чанъань (ныне Сиань, см. *Китай*). В основе планировки — геометрич. система пересечения прямых улиц, пролегающих с Ю. на С. и с З. на В. Гл. планировочная ось г.— широкая дорога Судзака — имела 10 широких параллельных улиц, открывалась на Ю. воротами Расёмон (не сохранились), де-

Камакура. Буддийский храм Кэнтёдзи. Основан в 13 в. Ворота.

Киото. Замок-дворец Нидзё. Основан в 1602. Сад Киномару с постройками. 1-я четверть 17 в.

лила К. на зап. и вост. части, объед. неск. широтными магистралями, и подводила на С. к воротам императорского дворца. Совр. г. в осн. сохранил старую планировку. В вост. части К. протекает р. Камо, от к-рой отходит множество узких каналов, омывающих г. Новая застройка не нарушает старой, сохранившей мн. арх. памятники. В центр. части г.— ансамбль замка-дворца **Нидзё** (б. резиденция сёгунов Токугава; осн. в 1602), включает 5 дер. зданий 16—17 вв. в «стиле сёин», в т. ч. сиросёин (приёмный зал; в интерьере — живопись художеств. школы Кано, 16 в., *Маруяма Окио*; сад Ниномару, период Эдо). К С.-В. от замка — комплекс имп. дворца **Дайдайри** (Дайдари) [794—805, многократно горел; первоначально включал парк и комплексы офиц. зданий — Тёдоин и Бураку ин и жилых покоев (императорская резиденция Дайри, восстановлена в 1854—55), размещался на прямоуг. терр. (1,2 *км* × 1,4 *км*), обнесённой стеной с воротами]; Дайри включает 2 гл. здания в «стиле сёин»: Сисиндэн (тронный зал; 29 *м* × 22 *м*, вдоль фасадов гал. «хидзасинома» — «помещения под карнизом», с Ю. и В. отделены от зала рядом колонн, с З. и С.— раздвижными перегородками-«сёдзи» и дер. подъёмными решётками-«ситомидо»; в интерьере — живопись школы Тоса, 12 в., и ширмы школы Кано, 16 в.; перед залом — засыпанный белой галькой церемониальный двор с 2 символич. деревьями, обведён оградой с гал. и 3-пролётными воротами в центре юж. стороны, за залом — «малый песчаный сад»; к В.— пейзажный сад с искусств. озером в окружении невысоких холмов, в центре озера — островки), жилые покои Сэйрёдэн («спокойная и прохладная комната», 18 *м* × 9 *м*, стены оштукатурены, обведены террасой, в интерьере — ширмы школы Тоса; перед зданием — несимметричные группы бамбука в дер. оградах); др. здания — в «стиле синдэн». В сев.-вост. части К., у подножия г. Хиэй,— императорский загородный дворец **Сюгакуин** («Храм учения»; 1-я пол. 17 в.) с 3 чайными домиками в «стиле сёин» и «сукия» (Каминотяя, Симонотяя, Наканотяя) среди искусственных прудов и сада в «стиле саккэй». В юго-зап. части г., между р. Кацура и горой Нисияма,— ансамбль императорского загородного дворца **Кацура** (ок. 1620—58), по традиции приписывается Кобори Энсю, по др. данным — принцу Хасидзё Норитада) в «стиле сукия», с 3 прилегающими друг к другу дворцовыми зданиями — Косёин, Тюсёин, Синсёин («Старый», «Средний» и «Новый» сёин; сочетают стили «синдэн», «сёин» и «тясицу», дер., на высоких столбах, с обходными террасами и крышами типа «иримоя»), в окружении пейзажного парка с искусств. прудом и 2 чайными павильонами, в т. ч. Сёкинтэй («Сосна и лютня»; интерьер окрашен в синий и белый цвета). Буддийские памятники. В зап. части г.— **Сайходзи**, или Кокэдэра («Храм мхов»; осн. в период Нара, перестроен в 14 в., когда стал мон. дзэнской секты Риндзай), «Сад мхов» (1339, *Мусо Кокуси*) — садово-парковый ансамбль из 2 частей: нижней, у подножия холма («Золотой пруд», окруж. лесом; чайный домик Сёнэнтэй, 16 в.), и верхней, на склоне холма («сад камней», зал для созерцания — Ситоэн), откуда тропа ведёт на вершину холма с павильоном Сёкуэнтэй; гл. постройкой ансамбля был реликварий — сяридэн (или Рюридэн — «Лазуритовый павильон», не сохранился); **Корюдзи** («Храм света», или Удзимасэдэра; осн. в 622 как дом статуи Будды) — ансамбль культ. построек секты Сингон, включает кодо («зал проповедей»; 1165, дер. статуи Будды Амида-Нёрай, бодхисатвы Дзидзо-босацу), Тайсидо («зал принца Тайси»; 12 в.), Кэйгуин («Хранилище сокровищ»; 1251, дер. статуи буддийских божеств Мироку-босацу, Якуси-Нёрай, обе — 7 в.; Дзуни Синсо, 1064, скульптор Тосэй); Тенрюдзи (храм секты Дзэн, сер. 14 в., реконстр. — 1900) — садово-парковый ансамбль у подножия холма, в сев. части — сад, приписывается Мусо Кокуси, с водопадом, мостом из трёх камней и прудом со скальными о-вами; мон. **Хоконгоин** (12 в., дер. статуя сидящего Будды Амиды, период Фудзивара); **Мёсиндзи** (мон. секты Риндзай, осн. ок. 1337 на месте виллы императора Ханадзоно, реконстр. в 17 в.), включает мн. малые мон., в т. ч. Тайдзоин (живопись *Дзёсэцу*), Рэйунин (живопись *Кано Мотонобу*), Тэнкуйин (росписи *Кано Санраку*). В сев.-зап. части К.— мон. Дайкакудзи (осн. в 9 в. как императорский дворец, мон.— с 876) — ансамбль неск. дер. зданий с садом; собр. япон. живописи и скульптуры 16—17 вв.; **Кинкакудзи** («Золотой храм», или Рокуондзи; осн. в 1398 как дворец сёгуна, с 1408 — мон.), сохранился пейзажный сад с прудом (период Муромати) и «Золотой павильон» — Кинкаку (восстановлен в 1955 после пожара 1950) — кв. в плане (11,6 *м* × 11,6 *м*), 3-этажный; 1-й этаж, с верандой и крытой лестницей, — жилой, в стиле парадных резиденций синдэн (в гостиных-«дзасики» — ниша-«токонома» с высоким полом, циновки-«татами»); 2-й этаж построен как зал музыки и поэзии, с раздвижными стенами и расписным потолком, перекрыт крышей с большим выносом; 3-й этаж — молельня в стиле храмов секты Дзэн, под 4-скатной крышей с кровлей из коры кипариса, увенч. бр. фигурой птицы счастья Хоо (феникс); 2-й и 3-й этажи снаружи окрашены золотой краской (первоначально были покрыты золотым листом); **Рёандзи** (мон. секты Дзэн; осн. во 2-й пол. 15 в.), известен садом нач. 16 в. типа «хиранива» («плоский сад»), или «кара сань суй» (кит. пейзаж «горы-воды»),— т. н. философским садом (предположительно создан *Соами*), прямоуг. в плане, засыпан ровным слоем белой гальки вокруг 15 камней, обведён глинобитной стеной с навесом, крытым черепицей. В сев. части К. — мон. **Дайтокудзи** [секта Дзэн; осн. Мусо Кокуси в 1-й трети 14 в., монашеские покои — кури, период Муромати; др. постройки — дер., 16—17 вв., в кит. «стиле кара-ё» — арх.-парковый комплекс, в ограде к-рого гл. храмовый ансамбль (Буцудэн — зал Будды, 1665; хатто — зал Закона, 1636; якусицу — баня, 1622; карамон — «кит. ворота», перенесены из несохранившегося дворца Дзюракудай в К.; 2-ярусные гл. ворота — саммон, 1589, предположительно по проекту Сэн-но Рикю; ходзё — покои настоятеля) и 21 малый мон., в т. ч. Рёкоин (1-я треть 17 вв.; чайная комната, Миттан, 1608, по проекту Кобори Энсю), Кохоан (период Эдо, гл. зал в «стиле сёин», 7 чайных комнат в «стиле сукия», в т. ч. Босэн, нач. 17 в., с садом перед домом и чайным садом по проекту Кобори Энсю), Дайсэнин (ходзё с «садом камней», 1-я треть 16 в., песчаный сад «Океан пустоты»), Гиёкурин с чайным домиком Миноян, Обайин с кондо — гл. залом (период Муромати), Дзюкуин с чайной комнатой Канин (период Момояма); в зданиях Дайтокудзи (все — дерево, в «стиле кара-ё») — коллекция живописи 15—17 вв., произв. *Кано Танъю*, *Кано Эйтоку*, *Кано Мотонобу*, Соами)]. В вост. части г.— садово-парковый ансамбль **Гинкакудзи** («Серебряный храм»; осн. в 80-е гг. 15 в. как загородный дворец феодала, позднее вошёл в монастырский ансамбль Дзисёдзи) с прудом (предположительно по проекту Соами); сохранились 2 здания: «Серебряный павильон» — Гинкаку (первоначально Каннондэн — «зал богини Каннон»; дер. 2-этажное здание, сочетает черты жилого дома и храма; «лунный сад» из серого песка, 1489) и чайный павильон Тогудо (1422—1502, приписывается Сюко); **Нандзэндзи** (мон. секты Дзэн; осн. в 90-е гг. 13 в.; ходзё, 1591, сочетает стили «ваё» и «дзэн», росписи школы Кано; 2-этажные ворота саммон, 1628; малый



Киото. Храмовый ансамбль Киёмидзу. Основан в 798. В современном виде восходит к 1-й половине 17 в. Главное здание.

мон. Контиин, включает ходзё, чайный сад, 17 в., предположительно Кобори Энсю, чайный домик «Хассо» — «Павильон восьми окон», с «дорогой камней»; в Контиине — живопись *Минтё*, *Кано Мотонобу* и др.); **Киёмидзу** (храмовый ансамбль на горе Хигасияма, осн. в 798, в совр. виде восходит к 1-й пол. 17 в.), гл. здание в «стиле бутай» («сцена»), дер., с огромной выносной террасой на высоких столбах-опорах (выс. 50 *м*), 5-ярусная пагода, сад; близ храма находились мастерские керамики «киёмидзу-яки» (осн. в сер. 15 в.; в 17 в. здесь работал керамист Нономура Нинсэй); **Тионин** (мон. секты Дзёдо; осн. в 1-й четверти 13 в., в совр. виде восходит к 17 в.) — арх.-парковый ансамбль, гл. ворота — саммон (выс. 24,4 *м*, 2-этажные, дер., живопись на шёлке, нач. 13 в.), в сэйсидо — колл. живописи, бр. колокол. В юго-вост. части К.— **Сандзюсангэндо** («Зал тридцати трёх пролётов»), или Рэнгёин (мон. секты Тэндай; осн. в сер. 12 в., перестроен в 13 в.), гл. здание — хондо (дл. 119 *м*, дер., прямоуг. в плане, на продольном фасаде — 33 пролёта, забранных досками; в интерьере — вдоль зала в неск. рядов 1000 дер. золочёных статуй богини Каннон, в центре статуя Тысячерукой Каннон, 13 в., скульптор Танкэй; колл. дер. ср.-век. буддийской скульптуры); **Тофукудзи** («Храм вост. ветра»; мон. секты Риндзай, осн. в 1236), дзэндо — «зал созерцания» (ранний период Муромати), саммон — гл. ворота (конец 14 — нач. 15 вв., 2-этажные, дер., «стиль дайбуцу-ё», в интерьере — 50 свитков худож. Минтё); гэккамон — входные ворота, тосу — туалет, якусицу — баня — все периода Муромати; в ограде Тофукудзи малый мон. Рёгин-эн (ходзё, 1397, с открытой террасой). В юж. части К.— **Нисихонгандзи** (мон. секты Дзёдо-Синсю; осн. в 1-й пол. 13 в., перенесён на настоящее место в 1591, в совр. виде восходит к 17—18 вв.; все постройки дер., в «стиле сёин»), включает дайсидо (зал настоятеля, 1637), таймэнсё (зал приёмов; ок. 1632, прямоуг. в плане, разделён 2 рядами столбов на 3 нефа, кассетиров. потолок с геометрич. орнамент. росписью; живопись Кано Танъю и др.), Хиункаку («Павильон плывущих облаков»; период Момояма; предположительно перенесён в К. из несохранившегося дворца Дзюракудай; 3-этажный, с арочными окнами во 2-м и 3-м этажах и фронтонами «кара-хафу» на крышах; в интерьере — живопись Кано Танъю, Кано Эйтоку, Токурики Дзэнсэцу), ворота карамон (предположительно перенесены из дворца Дзюракудай; крыша типа «иримоя» с фронтонами «кара-хафу» (резьба по дереву и роспись — Хидори Дзэнгоро), куросёин (1656—57) соединён с сиросёин (дом для гостей; 1632), к к-рому примыкают 2 сцены театра Ноо (сев.— старейший образец сцены Ноо), сад (по проекту Кокэй) с водопадом и 2 кам. мостами, хондо (гл. зал; 1660, прямоуг. в плане, с высокой центр. частью и флигелями на флангах); **Тодзи** («Вост. храм»; гл. мон. секты Сингон, осн. в 796, в 823 переименован в Кёгококудзи; алтарная скульптурная группа, дер., ок. 839, восстановлена в период Камакура), включает дайсидо (период Муромати), 5-ярусную пагоду — «годзюното» (в совр. виде — 17 в., выс. 32,6 *м*, колл. ср.-век. скульптуры), 2-этажный хондо (гл. зал; конец 16 — нач. 17 вв.; дер. скульптура), малый мон. Кантиин с залом для гостей—кякудэн (1605; живопись на шёлке, дер. статуи). Синтоистские святилища. В сев.-зап. части К.— **Китано Тэмман дзиндзя** [осн. в 947, в совр. виде восходит к 1607, по оси С.—Ю. расположены гл. храм, т. н. кам. зал (в «стиле гонгэн» — 3-частное святилище в виде мощёного кам. двора) и храм Посвящения; в интерьерах — свитки *Фудзивара Нобудзанэ* и др. худож. школы Ямато-э]; в вост. части г. — храм **Ясака** (Гийон; 18 в.), **Хэйандзингу** [«Храм Мира»; осн. в 1895, расположен в парке Окадзаки; 2 гл. здания — синдэн (святилище) и Дайкокудзи («храм Дайкоку») — оба дер., в стиле кит. арх-ры эпохи Тан; ворота-тории (выс. 23 *м*)]. Постройки 20 в.: почтамт (1955, Косака Хидэо), Культурный центр К.— «Киото бунка кайкан» (1960, *Маэкава Кунио*), телевиз. башня (конец 1960-х гг.), Междунар. центр конференций (1966— нач. 1970-х гг., Отани Сатио).

Выставочный зал префектуры Киото (Киото фурицу сого сирьёкан; художеств. м.). **Детский буддийский м.** (Буккё дзидо хакубуцукан): колл. изобразит. иск-ва, костюма. **Киотский гор. художеств. м.** (Киото-си бидзюцукан), осн. в 1933: колл. совр. изобразит. и декор.-прикл. иск-ва. **Киотский нац. м.** (Киото кокурицу хакубуцукан; здание — 1895, Катаяма Отокума), осн. в 1897: япон. иск-во, колл. из храмов г. и его окр. **Колл. Сумитомо** (художеств. м.). **Колл. Юринкан** (осн. в 1926): кит. изобразит. и декор.-прикл. иск-во. **Мемор. колл. Ноги** (художеств. м.). **Музей ф-та письменности Киотского ун-та,** осн. в 1911: произв. каллиграфии. **Музей Фудзи Юринкан** (художеств. м.). **Музей Яманака**: собр. произв. иск-ва древнего Китая, инд. скульптуры и декор.-прикл. иск-ва Востока. **Нац. музей совр. иск-ва в К.** (Киото кокурицу бидзюцукан), осн. в 1963. **Текстильный м. Нисидзин. Художеств. м. Домото Инсё. Художеств. м. Икэно Тайга.**

К Ю.-В. от К., в пригороде Дайго,— 2 примыкающих друг к другу мон. секты Сингон: **Дайгодзи** (осн. в 874, расширен в 10 в.), расположен на горе (т. н. горный храм, или Верхний Дайгодзи — Ками-но-Дайго, комплекс культ. построек) и в долине (Нижний Дайгодзи — Симо-но-Дайго, с 5-этажной пагодой — годзюното, 952, выс. 37,8 *м*; в интерьере — на дер. столбах буддийские росписи), включает также Рэйходэн — зал сокровищ мон. (осн. в 1936, произв. япон. буддийского иск-ва); **Самбоин** («Храм трёх сокровищ»; примыкает к Дайгодзи, осн. в 1115, гл. здание — Омотэсёин, 1598, пейзажный сад с прудом и 3-ступенчатым каскадом, 1598—1602; в мон. хранятся ширмы худож. *Таварая Сотацу*). Близ г. Удзи (ок. 5 *км* к Ю.-В. от К.)— Бёдоин (осн. ок. 1000 как загородный дворец феодала, с 1052—53—будд. мон.), гл. здание—Хоодо («Зал феникса»), или Амидадо («Зал Будды Амиды», 1053), дер., на кам. основании, в плане напоминает фигуру летящей птицы, с симметричным расположением флигелей — «крыльев» со стороны центр. прямоуг. части, заверш. гал.; перекрытие несут парные 3-ярусные

Киото. Сад монастыря Самбоин в пригороде Дайго. 1598—1602.

кронштейны на кв. столбах; 2-ярусная крыша с обходным балконом между ярусами, увенчана бр. фигурой птицы Хоо; в интерьере — роспись золотым лаком — «икакэдзи», инкрустация перламутром, резьба по дер.; дер. статуя Будды Амиды, скульптор Дзёттё; настенная роспись «Сошествие Будды Амиды», 11 в., Такума Тамэнари. Ок. 10 *км* к С.-В. от К., в префектуре Сига,— Энрякудзи (будд. горный мон. секты Тэндай на горе Хиэй; осн. в 788, реконстр. в период Эдо).

В окр. К., в префектуре Вакаяма, на горе Коя,— горный будд. мон. Конгобудзи (816); на горе Такао будд. мон. Дзингодзи (осн. в 9 в., восстановлен в 12 в.); будд. мон. Хокайдзи (10—11 вв.); в г. Ямадзаки будд. мон. Мёкиан (кон. 16 в., павильон Тайан).

КО́БЕ, Кобэ (Kobe), г., адм. центр префектуры Хиого, порт на Ю. о-ва Хонсю, на берегу залива Осака Внутреннего Япон. моря. Вырос из рыбацкой деревни и старинного порта после 1868, когда был открыт для иностр. торговли. Г. с 1889. Имеет нерегул. планировку; застройка изобилует европ. типа зданиями конца 19 — нач. 20 вв.

Гор. художеств. музей К. (Сирицу Кобе бидзюцукан), осн. в 1951: история развития междунар. связей Кобе. **Музей совр. иск-ва префектуры Хиого,** осн. в 1970: скульптура и эстампы О. Родена, Э. А. Бурделя (оба — см. *Франция*), Х. Мура (см. *Великобритания*), япон. и зап.-европ. иск-во. **Тэкисуй,** осн. в 1964: декор.-прикл. иск-во. **Хакуцуру** (Хакуцуру бидзюцукан; осн. в 1934): колл. кит. и япон. декор.-прикл. иск-ва.

В 51,5 *км* к З.-С.-З. от Кобе — г. Химедзи, в центре к-рого **замок Хакуродзё** («Замок белой цапли»; осн. в 1580, расширен в 1600, в совр. виде восходит к 1607—08), нерегул. в плане, типа «холм на равнине» (дер. постройка на высоких цоколях в форме усеч. пирамиды); окружён рвом с мостами и креп. стеной с дер. угловыми башнями — «сумиягура» (связаны друг с другом коридорами внутри стен) и с входными воротами «масугата» (в виде прямоуг. двора-ловушки с двумя выходами); доступ к гл. донжону—тэнсю затруднён подземным коридором, 2-этажными воротами «хисиномон» (окованные железом дер. двери), неск. дворами и узким проходом, обведённым кам. стенами со щелями и бойницами, 10 последовательными воротами и лабиринтом, который уводил нападающих от гл. двора — «хоммару» с тэнсю (состоит из 3-этажных вост. и зап. и 5-этажной сев.-зап. дер., оштукатур. и побелённых башен на едином кам. цоколе с подземными этажами, в к-рых расположены кухня, колодец и резиденция правителя на время осады; перекрытия башен с фронтонами — треугольные и в форме «кара-хафу» — «кит. арки»).

НАГАСА́КИ (Nagasaki) — г.-порт, адм. центр одноим. префектуры на З. о-ва Кюсю, у залива Нагасаки. Г. вырос на месте рыбачьего пос., известного с 12 в. В 16—17 вв. в Н. существовала португ. фактория. В период т. н. изоляции Я. (1636—1854) единств. порт, открытый для иностранцев. 9 августа 1945 амер. атомной бомбой разрушена треть г. Н.—свободный по планировке г. с многочисл. садами и парками; осн. застройка — 1950-е гг., в т. ч. Парк Мира со зданием Междунар. культурного центра (1955, Сато Такэо и др.), монумент Мира (1955, скульптор *Китамура Сэйбо*).

Сохранились арх. пам.: синтоистское святилище **Сува** (16 в.). Буддийские мон.: **Софукудзи** (кирп., дер.; окружён кам. стеной) и **Кофукудзи** (дзэнская секта Обаку; окраш. дер.) — оба 17 в.; **Исидзоси** (18—19 вв.), синтоистский храмовый комплекс **Камэока** (18—19 вв.), мост Меганэбаси («Очковый мост»; кам., 1634); ряд католич. церквей 19—20 вв., в т. ч.— ц. Оура (ок. 1862—64, расширена в 1874, неоготика). Дом Гловера (дер., 19 в., в голл. стиле, с черепичной кровлей).

Гор. музей, осн. в 1941: колл. ср.-век. христианского иск-ва (экспонаты, раскрывающие историю взаимоотношений Я. с европ. гос-вами). **Художеств. м. префектуры Нагасаки,** осн. в 1955: колл. совр. живописи и скульптуры, документы, посвящ. трагедии Н.

Лит.: Japan. The official guide, Tokyo, 1959

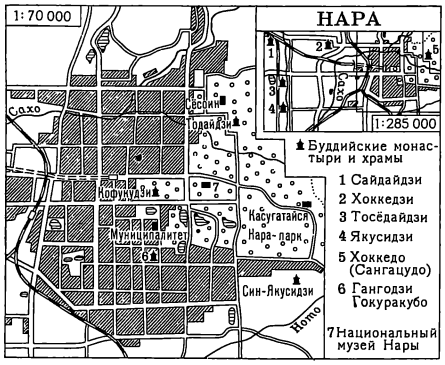
НАГО́Я (Nagoya) — г., адм. центр префектуры Айти, порт у залива Исе, в дельте р. Кисо, на о-ве Хонсю. Осн. в 16 в., был известен как центр производства фарфора «норитакэ». Сильно разрушен в период 2-й мировой войны 1939—45. Заново застроен 3—5-этажными домами. В основе совр. планировки с широкими ул. и проспектами 2 гл. магистрали, пересекающие г. с В. на З. и с Ю. на С. Синтоистское святилище **Ацута** (осн. во 2 в., реконстр. 1955; свящ. бр. меч — т. н. меч Кусанги, 1—2 вв.); будд. храмы — **Тофукудзи** (осн. в 735 в с. Намацудэра, перенесён в Н. в 1611), Ниттайдзи (18 в.); **замок Нагоя** (1610—12; разрушен в 1945, восстановлен в 1959; центр. дер. 5-этажная башня-тэнсю окружена сторожевыми дер. башнями, креп. стенами из огромных кам. плит, системой рвов с водой); синтоистский храм Тосёгу (18 в.). Отель «Хассёкан» (1955, Хоригути Сутэми).

Музей сокровищ замка Нагоя (Нагоя-дзё хомоцукан; музей феод. быта и культуры), осн. в 1951: колл. живописи школы Кано 17 в. и др. **Художеств. гал. префектуры Айти,** осн. в 1955. **Художеств. музей Токугава,** осн. в 1935: колл. живописи, каллиграфии, декор.-прикл. иск-ва.

В 19,3 *км* к В. от Н. — г. Сето, центр производства керамики (с 1223, осн. керамистом Като Сиродзаэмон; расцвет г.— 15—17 вв.) и фарфора. **Выставочный зал керамики и фарфора Сето** (Сето тодзики синрэцукан; музей декор. и нар. иск-ва, керамики), осн. в 1915.

В 25,7 *км* к С. от Н., в г. Инуяма, на юж. холме над р. Кисо, — **замок Инуяма-дзё** (осн. в 1535, реставрирован в конце 1950-х гг.; отдельно стоящая тенсю, 1601,— 2-этажное дер. здание на кам. цоколе, вверху смотровая башня; стены оштукатурены, увенчаны фронтонами типа «кара-хафу»; в интерьере — ниша «токонома» и встроенные полки). Близ Инуямы, в с. Мэйдзи, заповедник япон. архитектуры периода Мэйдзи (1868—1912; осн. в 1960-е гг.).

НА́РА (Nara) — г., адм. центр префектуры Нара, на Ю. о-ва Хонсю. Осн. в 710, до 728 назывался Хэйдзё; в 710—784 столица Я. Построен по



Нара. Восточная пагода монастыря Якусидзи. Конец 7 — начало 8 вв.

образцу кит. столицы Чанъань (ныне Сиань, см. *Китай*). Совр. г. в осн. сохранил ст. планировку (сеть прямых ул., пролож. с Ю. на С. и с З. на В.) и традиц. застройку с мн. памятниками арх-ры. В сев. части на терр. б. «Запретного г.» — остатки дворцовых зданий 8 в. В центре г., близ пруда Сарусава, — **Кофукудзи** [будд. мон. секты Хоссо; осн. в 657 в Ямасино под назв. Ямасинодэра, в 699 перенесён в г. Асука (ныне одноим. с. близ Н.) под назв. Юмаясакадэра, в 710 перенесён в Н. под совр. назв.: насчитывал 175 зданий], ныне включает разноврем. дер. постройки: Хокуэндо («Сев. 8-угольный храм»; 721, перестроен в 1208; дер. статуи нач. 13 в. скульпторов Ункэй и Кобэн), Токондо («Вост. золотой зал»; 726, сгорел, восстановлен в 1415; в «стиле ваё», с колоннадой на продольном фасаде; в интерьере — бр. голова Будды Якуси, 685, дер. статуи периода Камакура), годзюното («5-ярусная пагода»; 730, в совр. виде восходит к 1426, выс. 52 *м*), сандзюното («3-ярусная пагода»; 1143, перестроена в нач. 13 в.), Нанэндо («Юж. 8-угольный зал», 813, перестроен в 1207—10, 1789; в интерьере — бр. голова Будды, 7 в., статуи, сухой лак, 734; дер. статуи работы скульпторов Кокэй, Ункэй, Кобэн; живопись периода Фудзивара); **Гангодзи Гокуракубо** (Асукадэра; будд. мон., осн. в 588 в Асуке, перенесён в Н. в 8 в., перестроен в период Камакура), включает гл. зал и зал созерцаний (оба перестроены из монашеских покоев в период Камакура; сохранили элементы первонач. зданий), годзисётo («маленькая пагода»; 8 в.). К Ю.-В. от центра г.— **Син-Якусидзи** (будд. мон. секты Кэгон; осн. в 749, в гл. зале—хондо глиняные статуи 12 небесных воинов, 8 в., дер. статуя Будды Якуси, конец 8 в.). В зап. части г., к Ю. от гл. магистрали,— будд. монастыри: **Якусидзи** [секта Хоссо; осн. в 680 в Асуке, в 718 перенесён в Н., по др. мнению — все здания, кроме вост. пагоды, построены в Н.; многократно горел, в совр. виде восходит к 17 в.) — ансамбль симметрично располож. дер. построек, в центре — кондо («золотой зал»; перестроен в 1676, в интерьере — бр. Триада Якуси, конец 7 в. или нач. 8 в., медные и дер. статуи, мр. алтарь), с З. и В. от кондо — 2 пагоды (вост.— тото, конец 7 — нач. 8 вв., 3-этажная с 3 дополнит. крытыми гал., центр. столб — диам. 0,9 *м*, на кам. цоколе), тоиндо («вост. зал»; 721, перестроен в период Камакура; дер. статуя Сё Каннон, 8 в.]; **Тосёдайдзи** [(«Великий храм 4 стран света», секта Рицу; осн. в 759)— ансамбль дер. построек в стиле кит. парадной архитектуры: кондо — главный зал (первоначально дворцовое здание; прямоуг. в плане, на каменном стилобате, с 8-колонным портиком на продольном фасаде и 4-скатной крышей с большим выносом; в интерьере— кессониров. потолок с резным плафоном, 5-пролётный алтарь со скульптурой), кодо («зал проповедей», предположительно перенесён из запретного г., где был дворцом Гэммё; осн. в 710, позднее перестраивался; на кам. цоколе, с обходной гал. и крышей типа «иримоя» с черепичной кровлей), тото («вост. пагода»), коро («дом барабана»; 1240, первоначально — хранилище сутры, 2-этажный, с обходными верандами на этажах), райдо («зал богослужения»; 1202, первоначально— монашеские покои); в кондо и кайдзандо («зал основателя храма») — статуи 8 в., сухой лак,— Русяна-буцу (Будда Вайрочана; выс. 3,6 *м*), Тысячерукой Каннон (выс. 5,36 *м*), портретная статуя основателя мон. Гандзин и др.]; к С. от гл. магистрали — **Сайдайдзи** («4 великих храма»; будд. мон. секты Сингон-Рицу; осн. в 765, в совр. виде — период Эдо и более поздние периоды; колл. скульптуры и масок периода Камакура, живопись периода Дзёган, 859—876); **Хоккедзи** (Хоккедзи-Мэцудзайдзи; будд. комплекс секты Сингон-Рицу; осн. ок. 741 в «стиле ваё»; восстановлен в 1601, частично перестроен в «стиле дзэн»; в гл. зале — статуя Одиннадцатиликой Каннон, 9 в.). К С.-В. от центра г.— **Тодайдзи** («Великий храм Востока»; будд. мон. секты Кэгон; 743—752, горел в 1180, 1567, восстанавливался в 12, 17 и 18 вв.) — ансамбль дер. зданий, имел симметричную планировку, с гл. осью С.— Ю., по образцу кит. монастырей эпохи Тан; сохранились разноврем. постройки: гл. здание — Дайбуцудэн («зал Великого Будды»; осн. ок. 752, прямоуг. в плане, в «стиле дайбуцу-ё»; в совр. виде восходит к 1709, после перестроек — уменьшен на $^1/_3$, пл. 57 *м* × 50 *м*, выс. 40 *м*; центр. пространство зала обведено неск. рядами столбов выс. 21 *м*, поддерживающих 2-ярусную 4-скатную крышу под черепичной кровлей; центр. вход в стиле эпохи Эдо имеет форму «кит. ворот» — карамон с фронтоном «кара-хафу»; в интерьере — статуя Русяна-буцу, бр., выс. 16,3 *м*, 8 в., мастерская скульптора Кунинакано Мурадэй Кимимаро, реставрирована в 12—17 в.; перед залом — 8-гранный бр. фонарь-торо с рельефными композициями на гранях, 8 в.), нандаймон («большие юж. ворота»; 752, разрушены тайфуном в 962, перестроены в 1199 монахом-арх. Тёгэном в «стиле тэндзёкё» — «инд.», 3-пролётные, с 2-ярусной крышей на 18 огромных опорных дер. столбах, поставл. в 3 ряда; в помещениях на торцах ворот —ниши с дер. статуями нё, 1203, совм. Ункэй и Кайкэй), тогаймон («вост. внешние ворота»; сер. 8 в., первоначально — зап. ворота Тодайдзи, значительно перестроены в период Камакура), кайсандо (зал основателя мон. Сюндзёдо, ок. 1200; дер. статуи основателя мон. Робэн, период Дзёган, 859—876, священника-арх. Сюндзё Тёгэна, нач. 13 в.), тоба (7-этажная пагода, 8 в.), суро («дом колокола»; ок. 1207—10, в смешанном «стиле дайбуцу-ё — дзэн»; в интерьере — бр. колокол диам. ок. 2,8 *м*, 752, перелит после тайфуна 989 в 1239); Нигацудо («Храм февраля»; 1258, перестроен в 1669—71, в «стиле бутай»— «сцена», с выносной террасой на высоких дер. столбах; в интерьере — статуя Одиннадцатиликой Каннон); **Хоккедо**, или Сангацудо [«Храм марта»; в анс. мон. Тодайдзи; предположит. осн. ок. 746—748, включает гл. зал (осн. в 8 в., фасад перестроен в период Камакура), райдо — зал богослужений (1190), хокумон («сев. ворота», тип «ёцуасимон» — «4-опорные», с 2 осн., круглоствольными колоннами в центре торцовых стен и 4 кв. сечения колоннами на углах, под 2-скатной крышей с

фронтонами); в интерьерах — статуи 8 в.: Фукукэндзяку (Восьмирукой) Каннон (сухой лак), Никко-босацу, Гэкко-босацу и др. (глина)]; **Сёсоин** [748; хранилище гос. сокровищ, первонач. зернохранилище, одно из зданий Тодайдзи, ныне — вне ограды мон.; прямоуг. в плане, 1-этажный огнестойкий сруб из 3-гранных брёвен, без окон и лестниц, на платформе на 40 дер. столбах (выс. 2,7 *м*); произв. иск-ва периода Нара]. На вост. конце гл. магистрали г., у подножия горы Микасо,— синтоистское святилище Касугатайся (б. усыпальница сына императора Касуга; предположит. осн. вскоре после 710, по местной трад.— в 768; в 11 в.— 1-й пол. 14 в. многократно перестраивалось; со 2-й пол. 14 в.— периодич. реконстр. каждые 20 лет до 1863) — в сев.-вост. углу прямоуг. внутр. двора, на небольшой приподнятой площадке расположены в ряд фасадами к Ю. 4 одинаковых гл. святилища-хондэн в «стиле касуга» (реконстр. 1863; прямоуг. в плане, 1,9 *м* × 2,6 *м*, дер.; 4-столпная конструкция с высоким полом и лестницей на фасаде покоится на брусчатой раме, положенной поверх невысокой насыпной платформы; высокая щипцовая крыша с козырьком покрыта кипарисовой дранкой; опоры и балки окрашены в красный цвет, стены — в белый), перед хондэн — 2-этажные внутр. ворота, с примыкающими вост. и зап. крытыми гал. (реставрация 1613); во внешнем дворе, также окружён. крытыми гал. с 2-этажными воротами, — наорайдэн («банкетный зал») и хайдэн («зал богослужений»), оба реставрированы в 1650—52; Кацугатайся Хомоцудэн (зал сокровищ святилища Кацугатайся; осн. в 1934, мастер Санэхару Санъё).

Музей вост. нар. иск-ва (Тоётo миндзоку хакубуцукан): энтографич. колл. **Музей Тенри**, осн. в 1937: нам. материальной культуры, произв. нар. творчества. **Музей Ямато бункакан,** осн. в 1910 (по др. сведениям, в 1946, открыт для публики в 1960): колл. япон. и кит. изобразит. и декор.-прикл. иск-ва. **Нац. музей Н.** (Нара кокурицу хакубуцукан; до 1945 — императорский музей), осн. в 1895: колл. древнего япон. иск-ва, художеств. произв. из храмов р-на Кинки. **Художеств. музей Н.** (Нара бидзюцукан), осн. в 1939: колл. древнего и ср.-век кит., кор. и япон. декор.-прикл. иск-ва, каллиграфии. **Художеств. музей Нэйраку.**

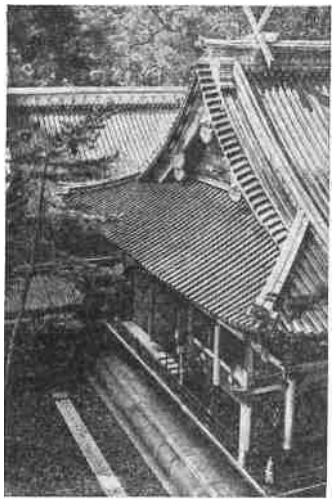
Ок. 8 *км* к Ю.-З. от Н., в с. Икаруга,— буддийский мон. **Хорюдзи** — сокровищница япон. буддийского иск-ва, ансамбль дер. зданий (в осн. планировки — центр. ось С. — Ю., по кит. образцу); состоит из 2 храмовых комплексов: Сайин [«Зап. мон.»; осн. принцем Сётоку Тайси в конце 6 в. или нач. 7 в., сожжён в 670, восстановлен в конце 7 в. или нач. 8 в.; дер. здания в «стиле Асука»: обходные крытые гал.— «кайро» с 2-ярусными внутр. воротами — «тюмон» (на кам. основании с лесенкой, крыша типа «иримоя», в нишах — статуи нё), за к-рыми, в центре терр. мон., к В. от гл. оси,— кондо («золотой зал»; сгорел в 1949, восстановлен в 1954, прямоуг. в плане, на 2-ступенчатом кам. основании, с лесенками в центре каждого фасада, с навесом и 2-ярусной крышей, между ярусами — обходной балкон с решётчатыми проёмами; 28 опорных колонн с консолями «кумимано» в форме облаков; дер. детали красного, стены — белого цвета; в интерьере — росписи, предположит. кор. худож. Донтё, 7 в.; бр. триада, Сяка-Нёрай, 623, мастерская Тори Бусси; дер. статуя Каннон-босацу, 8 в.; переносный алтарь с лаковой росписью, 7 в., Тамамуси), к З. от гл. оси — годзюното («5-ярусная пагода»; 710, с обходными междуярусными балконами с резными перилами; ствол пагоды опирается на кам. монолит-реликварий, заглубл. в землю на 3 *м*); 3-пролётные 1-этажные дер. ворота на кам. основании с лесенкой — тодаймон («большие вост. ворота»; 8 в., первонач.— юж. ворота, перенесены в 1031, 2-скатная крыша), нандаймон («большие юж. ворота»; 1438, крыша «иримоя-дзукури»); дзикидо (трапезная, 8 в.) примыкает к хосондо («зал с гал.»; период Камакура); тайбо (вост. монашеские покои; совр. назв.— хигасимура; 8 в., длинное узкое здание, располож. с Ю. на С., с 2-пролётными кельями; юж. часть переделана в мемориальный зал принца Сётоку — сёрёин, подобно жилому дому имеет веранду, подъёмные ставни, потолок и ширмы); сёсибо (малые монашеские покои, совр. назв. цумамура); дайкодо («большой зал проповедей»; 990, расположен в центре сев. стороны обходных гал., в интерьере — кессониров. потолок и дощатый пол); кэдзо (хранилище сутры; 8 в., 2-этажное здание в зап. части кайро); сейэндо («зап. 8-угольный зал», 1250); Тоин [«Вост. мон.»; примыкает к Сайин; осн. в 739 на месте сгоревшего в 643 дворца принца Сётоку; обведён крытыми гал. — кайро (период Муромати), в центре комплекса — 8-угольный в плане Юмэдоно («Храм сновидений»; ок. 739, перестроен в 1230; 8 наружных и 8 внутр. дер. колонн на кам. подиуме поддерживают пирамидальную крышу с декор. украшением «робан» в форме урны с колокольчиками и зонтом; в интерьере — бр. статуя Гусэ Каннон, 8 в., выс. 1,83 *м*; статуя Гэсина, сухой лак, 7—8 вв.); дер., прямоуг. в плане «дэмподо» (739, жилой дом, подарен монастырю и перестроен в будд. зал, сохранил черты жилища), кодо (зал проповедей; 925), суро (дом колокола; кв. в плане, 2-этажный, 1-й этаж решён в виде глухого цоколя с вогнутыми гранями), сяридэн (реликварий)— оба период Камакура].

Нара. Буддийский монастырь Хорюдзи в с. Икаруга близ Нары. Основан в конце 6 в. или в начале 7 в. Общий вид.

Ок. 32 *км* к Ю.-В. от Н.— горный мон. **Муродзи** (буддийская секта Синги-сингон; осн. в 681, перестроен в 824—833) — свободный по планировке ансамбль дер. зданий, размещ. в соответствии с рельефом местности; гл. зал — кондо (нач. 9 в., перестроен в 1692, 1-этажный, первонач. с 4-скатной крышей типа «примоя», в результате реконстр. получил потолок, крышу типа «ситю» и дополнит. зал для богослужений по фасаду); годзюното («5-ярусная пагода», конец 8 в.).

Лит.: Japanese architecture and gardens, Tokyo, 1966.

НИККО́ (Nikko) — г. в префектуре Тотиги, в центр. части о-ва Хонсю. Курорт. Расположен в заповедном нац. парке Никко. Синтоистское святилище **Футарасан** (осн. в 767, перестроено в 17 в., ансамбль 3 храмов). Святилище **Тосёгу** (мавзолей сёгуна Токугава Иэясу, осн. в 1617, перестроен в 1634—36, периодич. реконстр. каждые 15 лет) — ансамбль 34 дер. зданий, сочетает элементы синтоистской и буддийской архитектуры, размещ. по оси С.— Ю., на склоне горы; неск. построек поставлено асимметрично; в центре ансамбля — хон-



Никко. Святилище Тосёгу. Основано в 1617. Хондэн (главный зал).

дэн (гл. зал) и хайдэн («зал богослужений»), соединённые исинома («кам. залом» — проходная комната с кам. полом), под общей крышей и окруж. изгородью, фасады перегружены лепным и резным декором, в интерьере — росписи *Кано Танъю* и Кано Ясунобу; 5-ярусная пагода; Ёмэймон («ворота, освещ. солнцем»; 1634—36, 2-этажные, с пышным декором—резьба по белому лаку с позолотой и росписью, худож. Хидари Дзэнгоро), карамон («кит. ворота»; обильный резной декор), б-ка и др. постройки; все окрашены в красный, зелёный, синий, золотой и белый цвета. **Тайюин** [мавзолей сёгуна Токугава Иэмицу; первоначально буддийский мон.: осн. в 1651—52, включает 18 зданий в смешанном стиле «гонгэн («стиль 3-частного святилища»)— сёин» и традиций синто]. **Риннодзи** [буддийский храм секты Тэндай; осн. в 766, включает мавзолей Дайюин Рэйбэ, с воротами Нитэн (оба — 1053), пагоду Сёринто (1643, в виде столба с бр. навершием)].

Лит.: Навлицкая Г. Б., Бамбуковый город, М., 1975.

ОСАКА (Osaka) — г.-порт, адм. центр т. н. столичной префектуры Осака (Осака-фу), в дельте р. Йодо, на прибрежной равнине Внутр. Японского моря. Осн. предположительно в 4 в.; до 15 в. назывался Нанива («быстрые волны»); с 16 в. крупный экономич. центр. Застраивался планомерно; внутри кольцевой железной дороги сохранил планировку, близкую регул. О. называют япон. Венецией благодаря многочисл. каналам, пролож. с Ю. на С. и соед. с р. Йодо, в дельте к-рой и в районе слияния рр. Додзима и Тосабори о-в Наканосима — деловой центр О. Водные артерии и парки Наканосима и Тэннодзи с пейзажным садом Кэйтаку-эн придают живописность, дополн. памятниками ср.-век. архитектуры. В юго-вост. части О.— **Ситэннодзи** («храм императора Ситэнно»; буддийский мон. секты Тэндай, осн. принцем Сётоку, перенесён на наст. место в 1593, горел, перестраивался, в совр. виде реконстр. в 1964) — арх. ансамбль прямоуг. в плане дер. зданий в кор. «стиле пэкче», размещённых по оси С.— Ю. («большие юж. ворота»— нандаймон, «внутр. ворота» — тюмон с примыкающей свящ. оградой, пагода, кондо, зал проповедей; за оградой — трапезная, по сторонам к-рой — монашеские покои). Синтоистское святилище **Сумиёситайся** (осн. во 2-й пол. 4 в., периодически реконстр. каждые 20 лет до 812; в совр. виде восходит к 1804—11), включает 4 гл. святилища-хондэн, обращ. на З., к морю (3 на одной оси, четвёртое рядом, на параллельной оси), в «стиле сумиёси» (небольшие прямоуг. в плане дер. здания без веранды, внутри прямоуг. красной дощатой ограды; красные дер. колонны на кам. опорах держат массивную 2-скатную крышу с кровлей из коры кипариса и 5 кацуоги; между колоннами — окраш. в белый цвет дощатые стены). В сев.-вост. части О. — синтоистский храм **Тэммангу** (осн. в 10 в., реконстр. 1901); **замок О.** («Большой замок»; осн. в 1583, многократно горел, последняя реконстр. 1931), окружён кам. стенами с башнями, рвами с водой, с В. и С.— озером; лабиринт входов подводил к внутр. гл. двору — «хоммару»; гл. башня-тэнсю, прямоуг. в плане, снаружи — 5-этажная, внутри — 7-этажная, первонач. дер. на массивном кам. осн. с подземным 1-м этажом (реконстр. в 1931 в жел.-бет.), была окружена сторожевыми башнями «ягура».

Среди зданий 1870—90-х гг.— постройки англ. арх. Т. Дж. Уотерса в духе европ. эклектики 2-й пол. 19 в. Арх. сооружения 20 в.: универмаг «Сого» (1936, Мурано Того), почтамт (1939, Ёсида Тэцуро), Новый театр Кабуки (1958, Мурано Того и др.), стадион (1955), адм. здание компании «Дэнцу» (1961—68, *Тангэ Кэндзо*), здание фармацевтич. лаборатории (1961, *Сакакура Дзюндзо*), ун-т искусств (1966), междунар. аэропорт (1968), небоскрёбы — отель «Ройял» (Ёсида Ёсоя), «Кокусай» (проект фирмы «Такэнака комютэн») — оба 1973.

Гор. музей О., осн. в 1960: историко-краеведч. и художеств. м. О. **Гор. художеств. музей О.** (Осака сирицу бидзюцукан; расположен на холме в парке Тэннодзи), осн. в 1936. **Музей замка О.** (Осака-дзё тэн сюкаку), осн. в 1931: археологич. колл., произв. живописи, каллиграфии и декор.-прикл. иск-ва, связанные с историей замка. Художеств. музеи — **Ицуо** (осн. коллекционером Ицуо в 1957): изобразит. и декор.-прикл. иск-во Я. и др. стран Востока, **Фудзита** (осн. Фудзита Дэндзабуро в 1954): изобразит. и декор.-прикл. иск-во, рукописи. **Япон. музей художеств. ремёсел** (Нихон когэй хакубуцукан).

В окр. О.— города-спутники: Сенбоку (1964—1970), Кори (1958—64), Сенри (1961—68). В г. Кавати-Наганo буддийский храм **Кансиндзи** (период Камакура; статуя Нёирин-Каннон, 9 в.).

САГА (Saga) — г., адм. центр одноим. префектуры, на плодородной равнине Сага, на С.-З. о-ва Кюсю. Центр производства керамики (с 13 в.) и фарфора «арита», или «имари» (фарфор с эмалевой росписью, изготовлялся в с. Арита).

Музей префектуры С., осн. в 1970: колл. археол. находок, керамики и фарфора С.

К З. от С.— с. Арита, старинный центр производства керамики и фарфора. **Музей керамики Арита** (Арита тодзи бидзюцукан), осн. в 1954.

САППОРО (Sapporo) — г., адм. центр о-ва Хоккайдо, на р. Тоёхира, близ побережья Япон. моря. Осн. в 17—18 вв. Заповедник айнской культуры. Застроен преим. 1—2-этажными дер. трад. домами. Кам. здания европ. типа, конец 19 — нач. 20 вв. Синтоистский **храм Саппоро** (дер., 18—19 вв.). Колокольня с курантами (дер., 18—19 вв.). Из совр. зданий — спортивные сооружения XI зимних Олимпийских игр 1972, Мемор. зал столетия Хоккайдо (1970, Сато Такэо).

Художеств. м. Хоккайдо, осн. в 1967: трад. и совр. япон. иск-во. **Университетский айнский м. Хоккайдо им. Дж. Батчелора** (художеств. м.).

Саппоро. Мемориальный зал столетия Хоккайдо. 1970. Архитектор Сато Такэо.

СИДЗУО́КА (Shizuoka) — г., адм. центр префектуры Сидзуока, в центр. части о-ва Хонсю. **Нихондайра** (буддийский дер. храмовый комплекс, 18—19 вв.), **Кунодзан Тосёгу** (синтоистский дер. храм, 18 в.; в сокровищнице — произв. декор.-прикл. и изобразит. иск-ва).

В ок. 1,5 *км* от С., в местности Т о р о,— раскопки поселения периода Яёи; открыты хорошо сохранившиеся остатки домов, украшения, утварь.

Археологич. музей.

ТО́КИО (Tokyo) («Вост. столица», до 1868 — Э д о, «Вход в залив») — г., столица Японии (с 1869), порт. Расположен в юго-вост. части о-ва Хонсю, на равнине Канто, в месте впадения рр. Эдогава, Аракава, Сумида и Тама в Токийский залив Тихого океана. Центр столичной префектуры Токио-то, или Большого Т.,— урбанизиров. терр., более плотно застроенной в центр. части и неравномерно по окраинам. Осн. в сер. 15 в. на месте рыбацкой деревни в устье р. Сумида, где в 1457 был построен замок Эдо, вокруг к-рого выросли торгово-ремесл. поселения; в 1603—1867 резиденция сёгунов Токугава; во 2-й пол. 18 в.— один из крупнейших гг. мира, насчитывал ок. 1,5 млн. жителей. Т. застраивался хаотично, сильно пострадал от землетрясения 1923 (уничтожен почти наполовину) и в период 2-й мировой войны 1939—45. Совр. Т. исторически делится на «Старый г.» (р-ны Тиёда, Асакуса, Канда, Касумигасеки и др., трад. дер., преим. 2—3-этажные дома) и «Новый г.» (р-ны Сибуя, Синдзюку, Икебукуро, Кинситё и др.).

В центре Т.— **Императорский дворец** (до 1869 — замок Эдо; построен в 1457, расширен в 1624—44; образец замковой архитектуры периода Эдо), окруж. системой рвов с водой и садами, в т. ч. сад Хигаси Гёэн (пл. 210 кв. *м*, с 1968 открыт для публики) с воротами Отэмон (б. гл. ворота замка Эдо); кам. мост «нидзюваси» и ворота ведут в хоммару («внутр. крепость»), ниномару («вторая крепость») и санномару («третья крепость»); дворцовый комплекс построен по типу императорского дворца в *Киото*, ок. 1600, перестроен в конце 19 — нач. 20 вв. (неск. жилых и адм. зданий), включает также новый императорский дворец (жел.-бет., 1960, в интерьерах — росписи Маэкава Маэда и Хигасияма Кайи), здание Управления императорского дворца, концертный зал Токагакудо (1966). В сев. части Т. пейзажный парк Рикугиен (1695—1702), парк Уэно с дер. колокольней 17 в., синтоистское святилище Ясукуни (дер., 1919, окружено парком), буддийский храм богини Каннон в р-не Асакуса (б. назв.— Сэнсодзи, осн. в 7 в., в совр. виде восходит к 1651, восстановлен в 1955; в «стиле гонгэн — дзукури»; в интерьерах — живопись *Кавабата Рюси* и *Домото Инсё*). В юж. части — синтоистский храм Тосёгу (в совр. виде восходит к 17 в.), в зап.— синтоистский храм Мэйдзи (конец 19 в.) в парке.

Постройки последней трети 19 — нач. 20 вв.: Токийский ун-т (1880-е гг.), собор св. Николая (1891), оба — Дж. Кондер; **дворец Акасака** (1899—1908, Катаяма Отокума и др.), отель «Тэйтоку» (1890, Ватанабэ Юдзуру), Токийский вокзал (1914, Тацуно Кинго), **парламент** (1918—36; жел.-бет. 3-этажное здание, облиц. белым мр., с декор. применением античного ордера; верхняя часть здания копирует античный мавзолей), мемориал императора Мэйдзи (1915—18; в парке Мэйдзи). Среди построек 1920—30-х гг.— банк компании «Мицубиси» (1922, Сэтава Сакураи, Акира Фудзитика; жел.-бет. каркас, кам. облицовка фасада, классицистич. декор. элементы), **театр Кабуки** (1924, Окада Синъитиро; псевдонац. стиль: жел.-бет. куб перекрыт традиц. по форме 4-скатной крышей с загнутыми краями), центр. телеграф (1925, Ямада Мамору; жел.-бет. конструкции, системы параболич. арок), здание газеты «Асахи» (1927, Исимото Кикудзи), госпиталь св. Луки (1928, А. Раймонд), зубоврачебный колледж (1932, Ямагути Дундзо), почтамт (1934, Ёсида Тэцуро), буддийский храм Цукадзи Хонгандзи (1934, Тюта Ито).

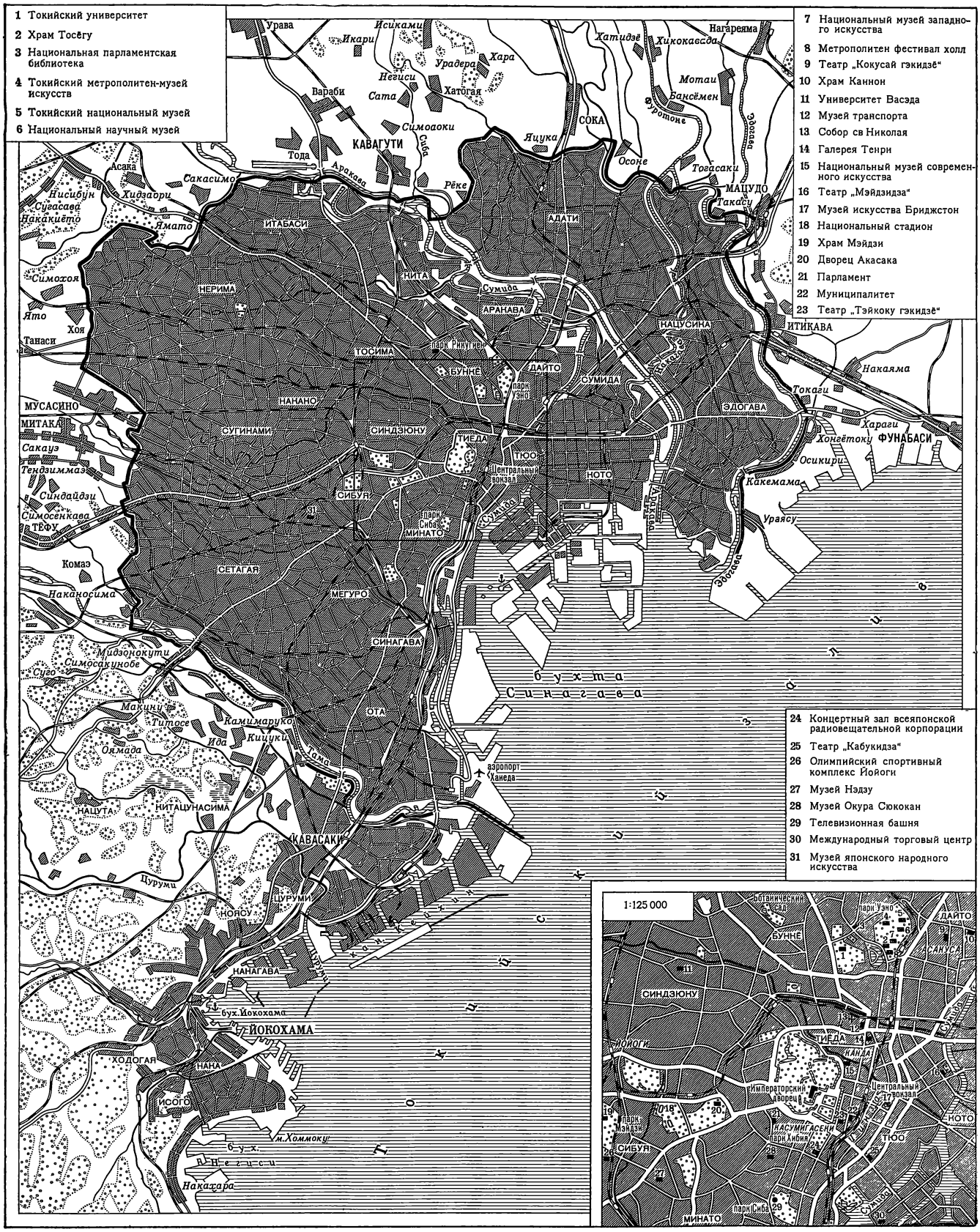
Токио. Парламент. 1918—36.

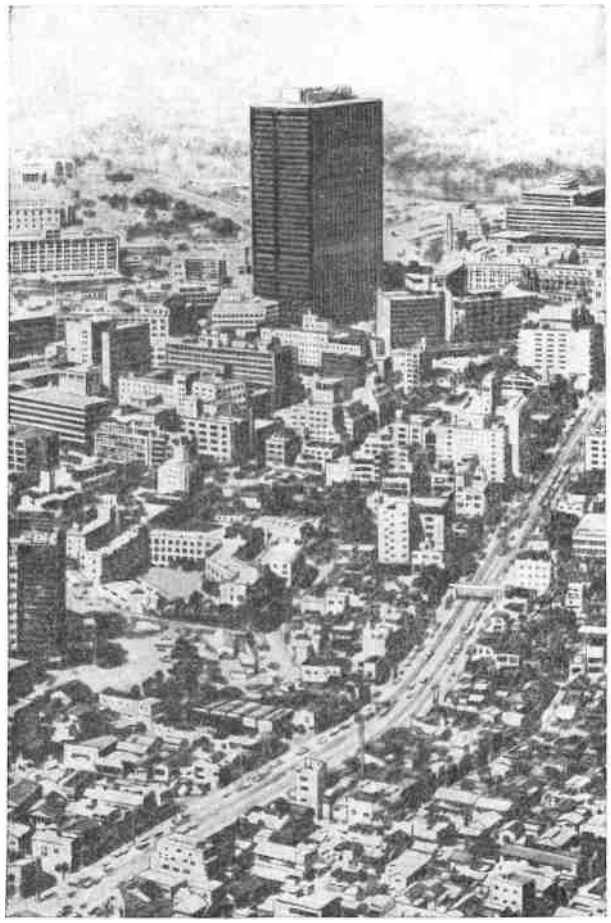
В застройке конца 40—50-х гг. (восстановление Т. после войны) — госпиталь Кэйо (дер. 1948, *Маэкава Кунио*), муниципалитет (1952—57, *Тангэ Кэндзо* и др.; здания из бетона на металлич. каркасе, в интерьере выявлена балочная система конструкции, фрески — *Окамото Таро*), издательство «Ридерс дайджест» (1951, А. Раймонд); банк «Нихон Сого» (1952), Метрополитен фестивал холл в парке Уэно (1958—61; напряж. пластич. бетон без каркасной сетки, гигантская изогнутая крыша, во дворе—декор. бетонные конструкции), комплекс ун-та Гакусёин (1959—60), все три — Маэкава Кунио; больница (1953, Ямада Мамору), б-ка колледжа Цуда (1953—54, Тангэ Кэндзо; каркасная система со сплошным остеклением стен; в интерьере выявлена металлич. конструкция), универмаг «Сого» (1957, Мурано Того), телебашня (1958, выс. 337 *м*; металлическая конструкция), 10-этажный жилой дом в микрорайоне Харуми (1956—58, Маэкава Кунио). Пам. неизвестному солдату (1950-е гг., арх. Танигути Ёсиро).

В 1960-е гг. Т. расширился за счёт пригородов, в к-рых велось интенсивное стр-во 5—7-этажных жилых домов и обществ. зданий, преим. сборных конструкций. Среди обществ. сооружений 1-й пол. 1960-х гг.— Центр иск-в Согэцу (1960, Тангэ Кэндзо; фасад облицован синей керамич. плиткой), отели — «Окура» (1962, Танигути Китиро), «Нью-Отани» (1963—64, проект фирмы «Тайсэй», 17 этажей), католич. собор св. Марии (1963—64, Тангэ Кэндзо). В 1964, в связи с подготовкой к XVIII Олимпийским играм, предпринят 1-й этап реконстр. Т.: система сверхскоростных широких автомагистралей на эстакадах, в т. ч. 2-ярусная магистраль «Аэропорт Ханеда — Центр»; 22 автострады в жилых массивах; Олимпийский спортивный комплекс Йойоги (1961—64, Тангэ Кэндзо и др.; Б. и М. гимназиумы, связанные коридором-столовой, имеют форму раковин; вантовая система конструкций); спорткомплекс в парке Кумадзава (1963—64, Асихара Ёсинобу, Мурата Масатика, Такаяма Эйка); здание страховой компании «Гиэда Сэйтэй» (1966, Мурано Того); Токийский нац. театр (1966, Танигути Китиро, стилизация арх. стиля 7 в. «адзэкуро — дзукури»).

В 1960—70-е гг. развиваются новые гор. центры Т.— Сибуя, Синдзюку (комплекс площади, здания, транспортно-пешеходный узел, 1960—67, *Сакакура Дзюндзо*), Икебукуро, Тама, в к-рых ведётся интенсивное высотное и подземное стр-во. В конце 1960-х —70-х гг. построены — Нац. театр Кабуки (1967, Ивамото Хираюки), 36-этажный небоскрёб «Касумигасеки» (1968, проект фирмы «Ямасита»), здания ресторанов «Ити-бан-кан» (1970) и «Ни-бан-кан» (1977, оба — Такэяма Минору), эксперимент. капсульный жилой дом «Накагин» (1972, Курокава Кисё), стадион Коракуэн (1973, проект фирмы «Такэнака комютэн»), здание Верховного суда (1974, Окада Синъити), небоскрёб «Сумитомо»

ТОКИО


1 Токийский университет
2 Храм Тосёгу
3 Национальная парламентская библиотека
4 Токийский метрополитен-музей искусств
5 Токийский национальный музей
6 Национальный научный музей
7 Национальный музей западного искусства
8 Метрополитен фестивал холл
9 Театр „Кокусай гэкидзё"
10 Храм Каннон
11 Университет Васэда
12 Музей транспорта
13 Собор св Николая
14 Галерея Тенри
15 Национальный музей современного искусства
16 Театр „Мэйдзидза"
17 Музей искусства Бриджстон
18 Национальный стадион
19 Храм Мэйдзи
20 Дворец Акасака
21 Парламент
22 Муниципалитет
23 Театр „Тэйкоку гэкидзё"
24 Концертный зал всеяпонской радиовещательной корпорации
25 Театр „Кабукидза"
26 Олимпийский спортивный комплекс Йойоги
27 Музей Нэдзу
28 Музей Окура Сюкокан
29 Телевизионная башня
30 Международный торговый центр
31 Музей японского народного искусства
Урава
Исиками
Икари
Урадера
Хара
Негиси
Вараби
Сата
Хатогая
Симоаоки
Сиба
КАВАГУТИ
Тода
Асака
Аракава
Сакасима
Рёке
Нисибун
Сугасава
Накакиёто
Хидзаори
Ямато
ИТАБАСИ
Симохэя
НЕРИМА
Ято
Хоя
Танаси
НИТА
Сумида
АРАКАВА
Яцука
СОКА
Осоне
Хатидзё
Хикокавсда
Нагареяма
Мотаи
Бансёмен
Фуротоне
Эдогава
Тогасаки
МАЦУДО
Такасу
АДАТИ
НАЦУСИМА
ИТИКАВА
Накаяма
Токаги
Хараги
Хонгётоку
ФУНАБАСИ
Осикири
Какемама
Ураясу
ТОСИМА
Парк Рикугиен
БУНКЁ
ДАЙТО
СУМИДА
Эдогава
ЭДОГАВА
МУСАСИНО
НАКАНО
МИТАКА
Сакауэ
Тендзиммаэ
СУГИНАМИ
СИНДЗЮКУ
ТИЕДА
ТЮО
Центральный вокзал
НОТО
Синдайдзи
Симосенкава
ТЁФУ
СИБУЯ
Парк Сиба
МИНАТО
Станция
Комаэ
СЕТАГАЯ
Наканосима
МЕГУРО
Мидзонокути
Симосакунобе
Суго
СИНАГАВА
Макиноо
Титосе
Ида
Камимарико
Кицуки
Тама
ОТА
Ояма да
аэропорт Ханеда
НАЦУТА
НИТАЦУНАСИМА
КАВАСАКИ
Цуруми
ЦУРУМИ
НОНСУ
Тамагава
НАНАГАВА
бух. Иокохама
ЙОКОХАМА
ХОДОГАЯ
НАНА
ИСОГО
б. Хоммоку
Негиси
Накахара
Бухта Токийская
Бухта Сингавская
Бухта Йокохамская
Море Японское
1:125 000
Ботанический сад
Парк Уэно
ДАЙТО
БУНКЁ
СИНДЗЮКУ
ЙОЙОГИ
ТИЕДА
КАНДА
Императорский дворец
Центральный вокзал
НОТО
Парк Мэйдзи
Парк Хибия
ГИНЗА
СИБУЯ
МИНАТО
Парк Сиба
МАСШТАБ 1:250 000
25 0 2,5 5 7,5 10 км



Токио. Высотное здание «Касумигасеки». 1968. Фирма «Ямасита».

в Синдзюку (1974, проект фирмы «Никкэн сэккэй»), здание Компании страхования на море и от пожара (1974, Маэкава Кунио; 25 этажей), здание компании «Тэнсодо» (1970-е гг., проект фирмы «Никкэн сэккэй»).

Гал. азиатского иск-ва (художеств. м. при ун-те Васэда). **Гал. Тенри,** осн. в 1962: произв. древнего иск-ва, рукописи. **Мемор. выставочный зал Айдзу вост. иск-ва** (художеств. м. при ун-те Васэда). **М. естеств. истории. Музей иск-ва Бриджстон,** осн. в 1952: колл. зап.-европ. иск-ва, произв. япон. живописи «ёга». **Музей каллиграфии,** осн. в 1917: колл. древностей и ср.-век. кит. каллиграфии. **Музей костюма Сугино Гакуэн,** осн. в 1957: колл. европ. и азиатского костюма с древности до наших дней. **Музей Окура Сюкокан,** осн. в 1917: колл. вост. иск-ва. **Музей Токийского ун-та иск-в:** колл. япон., кор., кит. искусства. **Музей япон. нар. иск-ва,** осн. в 1936: включает также произв. нар. иск-ва Китая, Кореи, о-ва Окинава и европ. стран. **Музей Эдогава-ку,** осн. в 1965: этнографич. и археологич. колл. **Нац. музей совр. иск-ва** (Кокурицу киндай бидзюцукан), осн. в 1952. **Нац. музей зап. иск-ва** (Кокурицу сэйё бидзюцукан; здание — проект 1956, Ш. Э. Ле Корбюзье, см. *Франция*, построено в 1959 при участии Сакакура Дзюндзо и Маэкава Кунио), осн. в 1959. **Токийский нац. музей** (здание — 1937, Ватанабэ Хитоси), осн. в 1871; включает Гал. сокровищ храма Хорюдзи. **Токийский метрополитен-музей иск-в,** осн. в 1925: япон. и европ. живопись, скульптура, декор.-прикл. иск-во. **Художеств. гал. Идэмицу,** осн. в 1966: колл. япон. и кит. живописи и керамики, кит. бронзы, иск-ва Ср. и Бл. Востока. Художеств. музеи — **Гёкудо, Гото** (осн. в 1960: колл. япон. иск-ва, кит. и кор. декоративно-прикл. иск-во), **Нэдзу** (осн. в 1940: япон., кор., кит. ср.-век. иск-во), **Сантори** (осн. в 1961: декор.-прикл. и нар. иск-во), **Сэйбу-Таканава** (осн. в 1962: будд. скульптура, япон. декор.-прикл. и нар. иск-во, япон. и зап. живопись), **Хатакэяма, Яматанэ** (осн. в 1965).

Лит.: Навлицкая Г. Б., Бамбуковый город, М., 1975; Тангэ Кэндзо, Архитектура Японии. Традиция и современность, пер. с англ., М., 1976; Заварухин Ю. И., Иконников А. В., Токио, Л., 1978; Kultermann Udo, New Japanese architecture, N. Y., 1960; Токё-но хукубуцукан (Музеи города Токио), Токио, 1974 (на япон. яз.).

ФУКУОКА (Fukuoka) — г., адм. центр префектуры Фукуока, в сев. части о-ва Кюсю. Старинный торговый порт, центр художеств. ремёсел (с 16 в.— изготовление прочного узорчатого шёлка «хаката-ори» для поясов, шаровар и сумок, позднее — керамики типа «такатори», изобрет. кор. мастерами в нач. 17 в.). Синтоистский дер. храм Хакодзаки Хатиман.

Зал культуры префектуры Фукуока (открыт для публики в 1964): колл. совр. япон. живописи, скульптуры, декор.-прикл. иск-ва. **Художеств. музей Ф.** (Фукуока бидзюцукан).

В окр. Ф.— синтоистский дер. храм Дадзайфу Тэммангу (8 в., перестроен в 13 в.); в с. Мидзуки, в неск. *км* к Ю.-В. от Ф.,— будд. мон. Кандзэондзи (осн. в 709, перестраивался в период Фудзивара и позднее).

Лит.: Japan. The official guide, Tokyo, 1959.

ХАМАМА́ЦУ (Hamamatsu) — г. в префектуре Сидзуока, на юж. побережье о-ва Хонсю. Осн. в 15 в. Старинный центр шелкоткачества (ткани для кимоно). Сохранилось ручное производство шёлковых тканей.

Гор. краеведч. м. Хамамацу, осн. в 1958: археологич. колл., нар. иск-во.

ХИРО́СИМА (Hiroshima) — г.-порт, адм. центр префектуры Хиросима, в юго-зап. части о-ва Хонсю. Осн. в конце 16 в., вырос вокруг замка князя Мори, постр. в 1591. Старинный центр художеств. ткачества. 6 августа 1945 почти полностью разрушен взрывом атомной бомбы. Застроен заново в 1950-е гг. Парк Мира (1951—1952, *Тангэ Кэндзо*, Асада Такаси) — арх.-парковый символич. ансамбль; в центре — пл. Мира с Памятником жертвам Х. (выполнен в стиле трад. «сада камней»), обстроенная с трёх сторон жел.-бет. зданиями на высоких столбах, со сплошным остеклением стен (Мемор. музей Мира, осн. в 1952; адм. здания), скульпт.

Хиросима. Мемориальный музей Мира в Парке Мира. 1951—52. Архитектор Тангэ Кэндзо.

группы — «Мать и дети в ураган» (кам., 1956, Хонго Си), «Мир» (бр., 1958. *Кикути Кадзуо*), жилой квартал «Мотомати и Тёдзюэн» (1968—73, проект Отака Масато).

В неск. *км* к Ю.-З. от Х., на о-ве Миядзима (Ицукусима),— арх. комплекс синтоистского храма **Ицукусима** (дер., осн., возможно, в нач. 9 в., перестроен в 1146—67, горел в 1207 и 1224; реконстр. в 1241, в конце периода Муромати и в период Момояма), построенный на сваях в море вдоль берега о-ва; включает осн. святилище — «хонся» (в «стиле нагарэ», с карнизами вдоль фасадов и крышей «иримоя», покрытой кипарисовой дранкой, дер. конструкции окрашены в красный цвет; гл. зал — хондэн, 1571, зал богослужения — 1241), святилище Марододзинся (1241), сцена для театра Ноо (старейший образец; восстановлена в 1680); мн. здания соединены крытыми гал.— «кайро» (1558—1615); на гл. оси ансамбля, далеко в море,— священные ворота «тории» (1875), на берегу — 5-этажная пагода (15—16 вв.); в храме хранятся произв. каллиграфии, веера 12 в.

Лит.: Танге Кендзо, Архитектура Японии. Традиция и современность, пер. с англ., М., 1976.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

АДЗЭ́ТИ УМЭ́ТАРО́ (Azechi Umetaro; р. 1902, префектура Эхиме) — график. Уч. у Кобаяси Манго, *Хирацка Унъити*. Окончил Токийскую художеств. школу. Сотрудничал в газете «Майнити» (1920-е гг.). Чл. *Общества отечественной живописи*, *Ассоциации японской гравюры*. Произв.: «12 видов Увадзимы» и «Гора Асио» — оба 1930-е гг.; «Белая фигура» (1950), «Хозяин земли» (1959), «Горная деревня», «Вулкан», «Вглядываясь в снега» — все цв. ксил.

Лит.: Prints of Azechi, Tokyo, 1963.

А́НДО ХИРО́СИГЭ [Ando Hiroshige; псевд. Итиюсай, Итирюсай, Рюсай, Токайдоутасигэ; 1787, Эдо (совр. Токио) — 1858 (по др. источникам — 1797 — 12.X.1858)] — график. Уч. у Утагава Тоёхиро. Крупнейший представитель направления «укиё-э». Работал в жанрах пейзажа, «цветы-птицы». Произв.: серии —«Избранные места Восточной столицы» (1831), «Ласточки и камелии в снегу» (ок. 1830), «53 станции Токайдо» (1833—34), «8 видов озера Оми» (1835), «69 видов Кисокайдо» (1837—42), «8 видов Канадзавы» (1839), «36 видов Фудзи» (1854—58), «Виды Киото» (сер. 1850-х гг.), «Знаменитые места Эдо» (1857)— все цв. ксил.

Андо Хиросигэ. «Ласточки и камелии в снегу». Из одноимённой серии. Цветная ксилография. Около 1830.

Лит.: Noguchi Y., Hiroshige, Tokyo, 1932; его же, Hiroshige and Japanese landscapes, Tokyo, 1934; Takahasi Seiichiro, A. Hiroshige, Tokyo, 1956; Muneshige Narazaki, Hiroshige, Famous views, Tokyo, 1958; Robinson B. W., Hiroshige, Verviers, 1963; на япон. яз. — Мунэсигэ Нарадзаки, Хокусай то Хиросигэ, т. 1—8, Токио, 1964—65.

А́ДО ДЭНДЗЭ́Н (Aodo Denzen), Нагата Дзэнкити [1747 или 1748, пров. Ивасиро (совр. префектура Фукусима) — 1822] — живописец и график. Был художником у даймё Мацудайра. В 1796 переехал в Нагасаки. Уч. у *Сиба Кокан*. Изучал голландскую живопись и гравюру на меди. Один из основоположников направления «ёфуга». Работал в жанре пейзажа. Произв.: «Гора Асама» (масло, Токийский нац. м.), «Вид на Тамеике» (масло, 1-я пол. 19 в., частное собрание, Токио), свиток «Птица на скале» (Токийский нац. м.), гравюра на меди «Вид на Кинрюдзан в Эдо» (1-я пол. 19 в.).

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont) — Tokyo, 1968, p. 10; на япон. яз.— «Кокка», 1904, № 172; 1921, № 376.

А́ОКИ МОКУБЭ́Й (Aoki Mokubei), Аоки Ясохати [псевд. Кокурин, Мокубэй, Робэй, Кокикан, Тэйунро, Хякурокусандзин; 1767, Киото или пров. Мино (совр. префектура Гифу) — 1833, Киото] — живописец, керамист. Жил в Киото. В качестве мастера-керамиста служил у даймё Кии (совр. префектуры Вакаяма и Миэ), у даймё Кага (совр. префектура Исикава; 1801). Уч. у Окада Эйсэн из Киото, испытал влияние китайской живописи периодов Мин и Цин. Представитель школы «нанга». Развивал традиции *Икэно Тайга*. Создатель керамики типа «аватагава», а также фарфора с росписью эмалевыми красками (в духе кит. 3-цветного фарфора эпохи Мин). Произв.: свитки — «Возвращение домой, в Донкэй, через заброшенную деревню» (1821), «Солнечное утро в Удзи» (1824) и «Хризантемы и скалы» (1825) — оба в Художеств. м., Охара; «Осень в горах» (1829, собр. Мацусита Коносукэ, преф. Хиого); чаша с изображением дыни (керамика, М. Ямато бункакан, Нара), сосуд с изображением людей (керамика, МИНВ); кв. сосуд с изображением иероглифов, сосуд для еды с изображением драконов — оба фарфор, роспись кобальтом, Токийский нац. м.

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)—Tokyo, 1968, p. 79; на япон. яз.— «Кокка», 1917—37, № 320, 330, 404, 450, 466, 524, 534, 538, 553.

А́ОКИ СИГЭ́РУ (Aoki Shigeru; 1882, Куруме, префектура Фукуока — 1911) — живописец. Окончил Токийскую художеств. школу (в 1900). Уч. у Кояма Сётаро. Чл. *Общества белой лошади*. Представитель направления «ёга». Произв.: «Дары моря» (1904), «Миф о морском дворце» (1907), «Лодки в Анхоре» (1908) — все в М. иск-в Бриджстон, Токио; «Наслаждение», «Морской пейзаж» (1904, Художественный м., Охара), «Эпоха Темпё» (1904, М. Токийского ун-та иск-в), «Морской пейзаж Тикуго» (1908, Токийский нац. м.).

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont) — Tokyo, 1968, p. 10.

АСА́И ТЮ [Asai Chu; псевд. Мокуго, Мокугё; 1856, пров. Симоса (совр. префектура Тиба) — 1907, Киото] — живописец. Жил в Токио, Киото. Посетил Францию (1900—01). Окончил Токийскую художеств. школу. Уч. у Кунидзава Синкуро, Антонио Фонтанези. Проф. Токийской художеств. школы, затем Технологич. колледжа в Киото. Основатель *Художеств. общества мэйдзийского искусства*, чл. Об-ва одиннадцати. Представитель направления «ёга». Произв.: «Весеннее поле» (1889), «Осень в Гре» (1901), «Тополя в Гре» (1901) — все в Токийском нац. м.; «Прачечная» (1901, частн. собр., Токио), «Шитьё» (1902, М. иск-в Бриджстон, Токио), «Жатва» (М. Токийского ун-та иск-в); акв. — «Деревья зимой» (1903), «Порт в Гонконге» — обе в Токийском нац. м.

АСАКУ́РА ФУ́МИО (Asakura Fumio; р. 1883, префектура Оита) — скульптор. Окончил Токийскую художеств. школу (1907). Чл. комитета «*Выставки японского искусства*», *Японской академии искусств*, Императорской академии иск-в. Преподавал в Токийской

академии изящных иск-в в Уэно. Произв.: «Мужской портрет», «Игра» (1946) — оба бр.

БУСО́Н, см. *Ёса Бусон.*

ВАТАНА́БЭ КАДЗА́Н (Watanabe Kazan), Ватанабэ Садаясу [псевд. Кадзан, Гукайдо, Дзэнракудо, Сакухи-кодзи, Кинтонкэ, Дзуян-кодзи; 1793, Эдо (совр. Токио) — 1841] — живописец, график, учёный, поэт. Был самураем клана Тавара в пров. Микава (совр. префектура Айти). Уч. у *Тани Бунтё*. Испытал влияние кит. худож. Шэнь Нань-пина, Юнь Шоу-пина (см. *Китай*). Видный представитель школы «нанга», внёсший в трад. япон. живопись приёмы зап. иск-ва. Основатель школы «нанга» в Эдо. Работал в жанрах «цветы-птицы», портрета. Произв.: свитки — «Портрет учителя» (собр. Симомура, г. Нанагава), портрет Таками Сэнсэки (Токийский нац. м.), «Осень» и «Весна» (диптих, МИНВ), «Кэнсу, священник секты Дзэн» (собр. Канда Наибу, Токио), «Зимний пейзаж» (собр. Энэяма Нобору, Токио), «Гейша» (1838, Культурный фонд Сэйкадо, Токио); альбомы «Люди в разных позах» (1818, собр. Об-ва «Кадзан», префектура Айти), «Насекомые, рыбы» (1837).

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont) — Tokyo, 1968, p. 57; на япон. яз.— Идзима Исаму, Кадзан бун сю, Токио, 1955; Мори Сэндзо, Ватанабэ Кадзан, Токио, 1961; Ёсидзава Тю, Ватанабэ Кадзан, Токио, 1956.

ГОСЮН, см. *Мацумура Госюн.*

ГО́ТО ЮДЗЁ (Goto Yujo), Дзёсин, Кодзё (1435, или 1436, или 1440, Киото — 1512, там же) — оружейник. Жил в Киото. Прославился изготовлением цуб. Основатель династии оружейников Гото (существовала до 1877). Произв.: цуба с изображением монаха под сосной, цуба с изображением нё — обе в М. естественной истории, Токио; набор украшений (собр. Моритацу Хосокава, Токио).

ДЗЁСЭЦУ (Josetsu) — живописец нач. 15 в. Был буддийским священником. Жил в мон. Сёкудзи в Киото, где основал школу живописи. Возможно, был придворным худож. сёгунов Асикага. Один из основоположников школы «суйбоку-га». Работал в жанре пейзажа. Преподавал. Произв.: свитки «Ловля рыбы тыквой» [«Хёнэн»; до 1408, мон. Тайдзоин (Мёсиндзи), Киото], «Три учителя».

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)—Tokyo, 1968, p. 49; на япон. яз.— «Кокка», 1891, № 17; 1903, № 162.

ДОМО́ТО ИНСЁ (Domoto Insho), Санноскэ (р. 1891, Киото) — живописец. Окончил Киотскую гор. школу живописи. Уч. у Нисияма Суйсё. Чл. *Японской академии искусств.* Один из руководителей комитета «*Выставки японского искусства*». Представитель нац. направления. Произв.: свиток «Тыква» (1930-е гг., МИНВ); картины — «На стекольном заводе» (1951, Токийский нац. м.), «Вход» (1966), «Японское божество Мусо» (1969), «Начало протеста» (1969), «Наполнение избранным звуком и светом» (1969) — все картон, смеш. техника, Художеств. м. Домото Инсё, Киото.

Лит.: The works of Insho Domoto. [Album], Tokyo, 1963; Domoto Insho. 6th exhibition. Kyoto. 1969. [Catalogue], Kyoto, 1969.

ДЭМЭ УМА́Н (Deme Uman), Дзиродаю — мастер художеств. резьбы, работавший во 2-й пол. 18 в. Род. в семье резчика масок и нэцкэ-масок — Дэмэ Дзёман. Жил в Эдо (совр. Токио). Прославился изготовлением миниатюрных нэцкэ-масок. Произв.: маски «Буаку — рассерженный воин», «Эбису — божество счастья» (обе — дерево, собр. Хиндсон, США).

ЁКОЯ́МА ТАЙКА́Н (Yokoyama Taikan), Хидэмару (18.IX.1868, Суйдо — 1958, Токио) — живописец. Жил в Токио. Уч. в Токийской художеств. школе (1889—93). Основатель и глава *Японской академии искусств.* Посетил Индию (1903), США (1904—05), Китай (1910), Италию (1930). Представитель нац. направления. Произв.: свитки — «Осенний вечер» (часть диптиха, совм. с *Хисида Сюнсо*, 1901, Художеств. м. Сэйбу-Таканава, Токио), «Горная тропа» (1911), «Сосны» (1914) — оба в Токийском нац. м.; «Колесо жизни» (1923, Нац. м. совр. иск-ва, Токио), «Бог в душе», «Белый песок и зелёная сосна» — оба в Художеств. м. Яматанэ, Токио; «Пир весны» (МИНВ), диптих «Водопад» (1928, Императорский дворец, Токио); парные ширмы «Учитель пяти ив» («Тао Юань-мин», 1912), «Красные листья персиков» (1920) — все в Токийском нац. м.; «Красные листья хурмы» (1920, частн. собр.), «Цветущие вишни ночью» (1929, Музей Окура Сюкокан, Токио).

Соч. на япон. яз.: Тайкан гадан (Беседы об искусстве), Токио, 1968.

Лит.: Ioshizawa Chu, Taikan Yokoyama. Modern master of oriental style painting, Tokyo, 1962; на япон. яз.— Нома Сэйроку, Тайкан, Токио, 1955; Сайто Рюдзо, Ёкояма Тайкан, Токио, 1958.

ЁСА БУСО́Н (Yosa Buson), Танигути Ин [псевд. Бусон, Сюнсэй, Ся Сюнсэй, Яхантэй, Бусэй, Санка, Тёсэй-сайтё, Гасэндо, Симэй, Сяин, Хадзин, Хэкиундо, Хакундо; 1716, Сэтцу (совр. префектура Хиого)—1783] — живописец, график, поэт. Жил в Эдо (совр. Токио) и Киото. Развивал трад. кит. «живописи учёных» («вэньжэньхуа»). Испытал влияние Сакаки Хякусэн. Представитель школы «нанга». Работал в жанре пейзажа. Произв.: свитки — «Ловля рыбы тёмной ночью» (1770—80, Художеств. м. Ицуо, Осака), «Снежная ночь над городом» (собр. Канэта Муто, Кобе), «Кукушка и весенний лес» (собр. Хираки Синдзи, Токио), «Дождь и солнечное сияние» (собр. Мацусита Коноскэ, префектура Хиого) — все ок. 1778—83; «Горные кряжи» (Токийский нац. м.); ширмы — «Тростниковая хижина в бамбуковой роще» (пара, 1770—80, собр. Ябумото Кодзо, Осака), «Осенний пикник» (пара), «Дикие кони» — все в Киотском нац. м.; «Дорога через ивовую рощу» (пара, собр. Ябумото Кодзо, Осака), «Чёрные коршуны и вороны» (собр. Китамура Киндзиро, Киото) — все 1778—83; альбом «10 гармоний и 10 радостей» (совм. с *Икэно Тайга*, 1771, собр. Кавабата Ясунари, префектура Канагава); «Вороны» (лист из альбома).

Ёса Бусон. «Горные кряжи». Бумага, тушь. Токийский национальный музей.

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont) — Tokyo, 1968, p. 75; на япон. яз. — «Кокка», 1949, № 686.

ИВАСА́КИ ХАДЗИ́Н (Iwasaki Hajin; р. 1917, Токио) — живописец. Уч. в Художеств. школе Кавабата в Токио и у *Кобаяси Кокэй*. Основатель *Общества японских экспрессионистов*. Чл. *Японской академии искусств* (1938—49) и Академии нового иск-ва (Синко бидзюцу ин; 1950—59). Представитель нац. направления. Произв.: картины «Жизнь под угрозой» (1954), «Мать и дитя» (1959), «Дерево на ветру» (1960-е гг.), «Протест против войны во Вьетнаме» (1965), «Море на Дальнем Востоке» (1969) — все картон, смеш. техника; ширмы «Конец страстей» (1952), «Плывущий свет» (1956).

ИВАХА́СИ ЭЙЭ́Н (Iwahasi Eian; р. 1903, о-в Хоккайдо) — живописец. Уч. у Ясуда Юкихико, Ямаути Тамон. Чл. Об-ва «Сэйрюся», Ассоциации свободного иск-ва, Япон. академии иск-в (Нихон гэйдзюцу ин; с 1953), *Японской академии искусств* (Нихон бидзюцу ин), комитета «*Выставки японского искусства*». Проф. Токийской художеств. школы. Представитель нац. направления. Произв.: картины «Эрозия» (1959, Нац. м. совр. иск-ва, Токио), «В ожидании ветра», «Клокочущие валы», «Затмение № 2», «Радуга» — все картон, смеш. техника.

ЙИНО НО́БУЯ (Iino Nobuya; р. 1913, префектура Ибараки) — график, живописец, поэт. Жил в Токио, с 1960-х гг.— в префектуре Ибараки. Уч. у худож. Ёсихара Ёсихико и Ябэ Томоэ. Окончил в 1930-х гг. Ин-т пролетарского иск-ва в Токио. Ответств. секретарь *Союза пролетарского искусства* (с 1931). Чл. Об-ва гравюры «Дзокэй» (1920-е гг.), *Общества развития гравюры*, Об-ва крестьянских поэтов. Произв.: «Сбор урожая» (1947), «Весна на полях» (1948), «Отдых» (1948), «Старик-крестьянин» (1954), «Затаптывание ростков», «Фудзи», «Дорога» — все 1968; серии гравюр «Урожай», «Посадка риса» — обе 1960-е гг.; все — ксил.

ИКЭ́НО ТА́ЙГА (Ikeno Taiga), Икэно Арина (псевд. Тайга, Касё, Кюка-Сансё, Фукотёсё, Гёкукай, Тикукё, Сангакудодзя, Тайкадо, Тайгадо; 1723, Киото — 1776) — живописец, каллиграф, философ. Сын мастера вееров Хисия Каэмон. Жил в Киото. В 1748 путешествовал по горам Фудзи, Хакусан, Татеяма, а также посетил Эдо (совр. Токио). В 1771 путешествовал на озеро Бива (префектура Сига). Уч. у Янагисава. Испытал влияние кит. живописи периодов Мин и Цин, а также европ. Крупнейший представитель школы «нанга». Развивал трад. кит. и япон. живописцев 18 в.— Рю Рикё, Нанкай Гион, И Фуцзю. Работал в жанрах пейзажа, «люди». Произв.: свитки — «Белые облака и красные деревья» (собр. Накано, Ниигата), «Рыбная ловля весной» (М. иск-ва, Кливленд, Огайо, США), «Бамбук» (МИНВ), «Водопад Мино» (1744, собр. Кумита Сохэй, Токио), «Озеро около леса» (ок. 1750—60, собр. Омура Мототаро, префектура Симане), «Миками Кокэн» (1760—61, М. Токийского ун-та иск-в), «Миядзима» (из серии «12 знаменитых видов Японии», 1765), «Мацусима» (1765, оба — в собр. Кавабата Ясунари, префектура Канагава), «Озеро Сиху» (храм Мампукудзи, Удзи, близ Киото); парные ширмы —«Три отшельника у Тигрового ручья» (ок. 1750—60, собр. Бэкка Сэйити, префектура Симане), «Юань-ян и Ян Лоу» (1760), «Пейзаж с павлинами» (1760—70)—все в Токийском нац. м.; альбомы — «Истинные виды Нанивы» (ок. 1750—60, собр. Омура Мототаро, префектура Симане), «10 гармоний и 10 радостей» (совм. с *Ёса Бусон*, 1771, собр. Кавабата Ясунари, префектура Канагава), «8 видов Сяо-сян» (собр. Кумита Сохэй, Токио); росписи фусума «Красивое местечко Муцу» (фрагмент; 1749, собр. Фунабаси Гисукэ, Корияма), «Пейзаж с фигурами» (храм Хэндзёкоин, с. Коясан, префектура Вакаяма).

Икэно Тайга. «Водопад Мино». Шёлк, тушь, водяные краски. 1744. Собрание Кумита Сохэй. Токио.

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont) — Tokyo, 1968, p. 115; на япон. яз.— Ёсидзава Тадаси, Тайга, Токио, 1957; Икэ Тайга гафу (Репродукции с картин), т. 1—2, Токио, 1957—58.

ИНСЁ́ ДОМО́ТО, см. *Домото Инсё*.

ИСИЙ ЦУРУДЗО́ (Ishii Tsuruzo; р. 1887, Токио) — скульптор, живописец, график. Окончил Токийскую художеств. школу. Уч. у живописца Кояма Сётаро и скульптора Като Кэйун. Чл. *Японской академии искусств* (Нихон бидзюцу ин; с 1950), Япон. академии иск-в (Нихон гэйдзюцу ин), *Общества весеннего солнца*, *Японского общества акварели*, *Ассоциации японской гравюры*, комитета «*Выставки японского искусства*». Один из основателей Общества японской творческой гравюры. Преподавал в Токийском ун-те иск-в. Произв.: «Мать» (бр., 1927), «Лето» (пластич. масса, 1959).

КАВАБА́ТА РЮ́СИ (Kawabata Ryushi), Сётаро (1885, префектура Вакаяма — 1966) — живописец. Окончил Ин-т Общества белой лошади в Токио (1904). В 1912 посетил США, в 1960 — Индию. Учредитель Об-ва «Сэйрюся» (1928). Чл. *Японской академии искусств* (1917—28; 1937—41). Основатель Художественной школы Кавабата в Токио. Представитель нац. направления. Произв.: ширмы «Музыка весенних деревьев» (пара; 1932), «Приют красоты и любви» (1952), «Горное течение Куросио», свиток «Мыс Ама-но Хасидатэ» (1960) — все в Мемор. гал. Рюси, Токио; ширма «Мост над ирисовым прудом», свиток «Вечерняя слива» — оба в Художеств. м. Яматанэ, Токио.

КАВА́И КА́НДЗИРО́ (Kawai Kanjiro; 1890, с. Ясуги, префектура Симане — 1967, Киото) — керамист. Жил в Киото. Уч. у англ. керамиста Б. Лича, работавшего в Онда. В 1931 совм. с искусствоведом Янаги Соэцу и *Хамада Сёдзи* основал *Общество японского народного искусства*. Испытал влияние япон. нар. иск-ва, кит. керамики «тэммоку» и «селадона». Произв.: ваза для цветов (фарфор, надглазурная роспись, 1924), кв. блюдо с изображением бамбука (керамика, надглазурная роспись, 1925), блюдо «Намако удзумаки» (фаянс, подглазурная роспись эмалевыми красками, 1925), тяван (керамика, красная глазурь, 1937), ваза (керамика, чёрная глазурь, 1949) — все в Нац. м. совр. иск-ва, Киото; ваза с рельефом (фарфор, роспись кобальтом, эмалевыми красками, 1957, МИНВ), ваза с двумя ручками (керамика, кобальтовая глазурь, 1966), свиток «Ваза с изображением рыб» (1947).

КАДЗА́Н, см. *Ватанабэ Кадзан*.

КАЙГЭЦУ́ДО А́НДО (Kaigetsudo Ando; псевд. Кайгэцудо; 1671—1743) — живописец. Жил в Эдо (совр. Токио). Представитель направления «укиё-э», один из основоположников школы Кайгэцудо. Испытал влияние *Тории Киёнобу*. Работал в жанре «красавицы» («бидзин-га»). Произв.: свитки — «Красавица» (1-я четверть 18 в., Токийский нац. м.); диптих «Юноша» и «Девушка», «Стоящая красавица» — все МИНВ; «Священная гора Оэ», «Сцена любования в саду».

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont) — Tokyo, 1968, p. 1; на япон. яз.— Такахаси Сэйитиро, Кайгэцудо, Токио, 1959; Kaigetsudo Ando. [Works, ed. by Takahashi Seiichiro, English text by R. Lane], Rutland (Vermont) — Tokyo, [1959].

КА́НО МАСАНО́БУ [Kano Masanobu; псевд. Ю с э й; 1434, дер. Кано (совр. префектура Сидзуока) — 1530]— живописец. Сын родоначальника династии Кано — художника-самоучки Кано Кагэнобу. Жил в Киото. Уч. у *Сюбун*. Придворный худож. сёгуна Асикага Ёсимаса, в последние годы жизни — будд. священник. Основоположник школы Кано. Испытал влияние кит. живописи периода Сун, в частности худож. Лян Цзяня. Работал в жанрах пейзажа, «люди». Произв.: свитки — «Чжоу Мау шу восхищается лотосами» (Токийский нац. м.), «Журавли» (храм Спндзюан, Киото); роспись фусума «Бог довольства Хотэй» в Гинкаку в Киото.

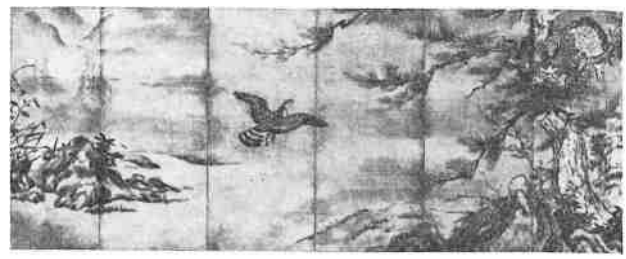
Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)—Tokyo, 1968, p. 74; на япон. яз.— «Кокка», 1890—1939, № 1, 4, 5, 38, 56, 112, 125, 586.

КА́НО МОТОНО́БУ (Kano Motonobu; псевд. Э й с э н, Г ё к у с э н; 1476, Киото — 1559) — живописец. Сын *Кано Масанобу*. Жил в Киото. Придворный худож. сёгунов Асикага. Возглавлял академию живописи Эдокоро. Представитель школы Кано, развивший её принципы путём использования особенностей школы Тоса. Работал в жанрах пейзажа, «цветы-птицы», «люди». Произв.: панно «Цветы и птицы» (из 49 свитков), свитки «Птицы и водопад», «Рыбная ловля на реке», парные ширмы «Цветы» — все в мон. Рэйунин (Мёсиндзи) в Киото; свитки «Линь Юнь, любующийся цветами персиков», «Линь Сижэн», «Фрукты» — все в Токийском нац. м.; свитки «Водопад», 8 свитков «Цветы и птицы» — все в мон. Дайсэнин (Дайтокудзи), Киото; парные ширмы «4 времени года» (собр. Джо Рокфеллера III, США); росписи фусума в мон. Мёсиндзи, Дайтокудзи, Нандзэндзи и Нисихонгандзи (1539) в *Киото*.

Кано Мотонобу. «Водопад». Бумага, тушь, водяные краски. Монастырь Дайсэнин (Дайтокудзи). Киото.

Лит.: В о р о н о в а Б., Классик японского искусства Кано Мотонобу, «Искусство», 1959, № 8; Index of Japanese painters, Rutland (Vermont) — Tokyo, 1968, p. 80.

КА́НО САНРА́КУ (Kano Sanraku), К а н о М и ц у ё р и [псевд. С а н р а к у; 1559, Оми (совр. префектура Сига) — 1635] — живописец. Жил в Киото. Учился у *Кано Эйтоку*. Придворный живописец Тоётоми Хидэёси. Один из крупнейших представителей школы Кано. Работал в жанрах «цветы-птицы», «люди». Произв.: свитки — «Водопад», «Хищные птицы» (Токийский нац. музей), «Сюй-ци и Чао Фу» (собр. Фукуока Котэй, Токио), «Орёл и ястребы» (собр. Отани Кодзуи, Киото), «Четыре сезона» (собр. Токугава Ёситака, Нагоя); панно из свитков «Сосны и орлы» (собр. Нисимура Дзюробэй, префектура Сига); ширмы— «Цветение персика» (мон. Дайкокудзи, Киото), «Хищные птицы» (собрание Нисимура, Токио), «Битва колесниц» (по мотивам романа Мурасаки Сикибу «Гэндзи-моногатари»), ширма с изображением людей — обе



Кано Санраку. «Хищные птицы». Ширма. Бумага, водяные краски. Собрание Нисимура. Токио.

в Токийском нац. м.; росписи — дверных панелей «Икэбана в стиле „нагэпрэ“» (собр. Асаи Кэйтаро, Киото), фусума «Пейзаж» в мон. Содэндзи в Киото (нач. 17 в.), «Сосна и сокол» в мон. Дайкокудзи в Киото.

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont) — Tokyo, 1968, p. 93; на япон. яз.— Д о и Ц у г и ё с и, Эйтоку то Санраку, Токио, 1972.

КА́НО САНСЭ́ЦУ (Kano Sansetsu), К а н о Х э й с и р о [псевд. С а н с э ц у, Д а с о к у к э н, С о х а к у - с а н д з и н, Т о г э н - с и; 1589 (по др. источникам — 1590), пров. Хидзен (совр. префектура Сага) — 1651] — живописец. Жил в Киото. Уч. у своего отца *Кано Санраку*. Представитель школы Кано. Работал в жанрах «цветы-птицы», пейзажа. Произв.: ширмы — «Водяные птицы на берегу» (собр. Хосоцудзи, Киото), «Сливовые деревья и птицы» [мон. Тэнкуйин (Мёсиндзи), Киото]; росписи — дверных панелей «Цветы и птицы» в мон. Мёкиан в префектуре Киото (нач. 17 в.), фусума «Пейзаж с фигурами» в мон. Тэнкуйин (Мёсиндзи) в Киото (1631), «Два голубя и старое дерево» в мон. Дайцудзи в префектуре Сига.

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont) — Tokyo, 1968, p. 93; на япон. яз.— «Кокка», 1890—1934, № 10, 21, 25, 26, 44, 72, 101, 130, 180, 510, 520.

КА́НО ТА́НЪЮ (Kano Tanyu), К а н о М о р и н о б у (псевд. Б я к у р э н с и, Х и п п о д а й к о д з и, С э й м э й; 1602, Киото — 1674) — живописец. Внук *Кано Эйтоку*. Жил в Эдо (совр. Токио). Был буддийским священником. Уч. живописи у своего отца Кано Таканобу, а затем у Кори. Возглавлял академию живописи Эдокоро. Осн. школу Кано в Эдо. Один из крупнейших представителей школы Кано. Работал в жанрах пейзажа, «люди». Имел почётный титул «хогэн». Произв.: свитки — «Хотэй, переходящий реку» (Токийский нац. м.), «Павлин и феникс» (Художеств. м. Нэдзу, Токио),«8 видов озера Сиху» (собр. Мацура Ацуси, Киото), «Сосна, бамбук и слива» (триптих; храм Хигаси Хонгандзи, Оми); парные ширмы—«Ловля рыбы с кормаранами», «Четыре сословия» (Токийский нац. м.), «Четыре достижения» (собр. Хосокава Морисигэ, Киото), «Сосны четырёх сезонов» (мон. Дайтокудзи, Киото); росписи фусума в погребальном комплексе Тосёгу ансамбля в *Никко* (совм. с Кано Ясунобу), в замке Нагоя в *Нагое*, в мон. Дайтокудзи, Нандзэндзи, Нисихонгандзи в *Киото*.

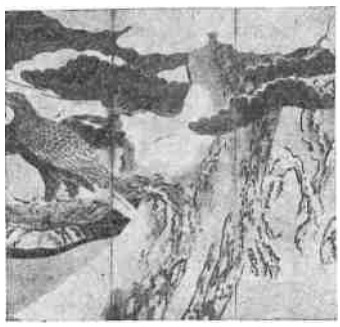
Кано Танъю. «Хотэй, переходящий реку». Фрагмент свитка. Бумага, тушь. Токийский национальный музей.

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont) — Tokyo, 1968, p. 119; на япон. яз.— «Кокка», 1890—1940, № 8, 51, 100, 139, 154, 181, 203, 241, 294, 338, 400, 457, 502, 564, 596.

КА́НО ХИДЭЁРИ [Kano Hideyori; ум. 1558 (по другим источникам — 1560 или 1562)] — живописец. Уч. живописи у своего отца *Кано Мотонобу*. Жил в Киото. Представитель школы Кано. Предвосхитил появление жанра «обычаи» («фудзоку-га»). Работал в жанрах пейзажа, портрета, «люди». Имел почётный титул «хоккё». Произв.: парные ширмы «Любование клёнами на горе Такао» (Токийский нац. м.).

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)—Tokyo, 1968, p. 38; на япон. яз.—«Кокка», 1893—1905, № 45, 67, 93, 185.

КА́НО ЭЙТО́КУ (Kano Eitoku), Кано Кунинобу (1543—1590) — живописец. Уч. живописи у своего отца *Кано Мотонобу*, позже у Кано Сёэй. Жил в Киото. Художник полководцев Ода Нобунага и Тоётоми Хидэёси. Работал в жанрах «обычаи» («фудзоку-га»), «цветы-птицы». Произв.: ширмы — «Нравы Киото» (мон. Нандзэндзи, Киото), «Виды Киото и его окрестностей» (1574, собр. Уэсуги Таканори, префектура Ямагата), «Дерево хиноки» (пара; Токийский нац. м.), «Сосна и орёл» (М. Токийского ун-та иск-в), «Львы» (пара; Императорское собрание, Токио), «Кипарис» (приписывается К. Э., Токийский нац. м.), «Цветение сливы» (приписывается также *Хасэгава Тохаку*; мон. Тисякуин, Киото); росписи фусума во дворце Адзути близ Киото (не сохранился), в мон. Нисихонгандзи, Дайтокудзи, Нандзэндзи в *Киото*.



Кано Эйтоку. «Сосна и орёл». Фрагмент ширмы. Бумага, позолота, водяные краски. Музей Токийского университета искусств.

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)—Tokyo, 1968, p. 25; на япон. яз.— Накамура Танитакэ, Эйтоку, Токио, 1957 (см. также лит. к ст. *Кано Санраку*).

КА́О (Kao), Сюнэн — живописец. Расцвет творчества — ок. 1345. Был буддийским священником. В 1317 уехал в Китай, где прожил ок. 10 лет. Испытал влияние Лян Кая (см. *Китай*). По возвращении в Я. жил в храме Суфукудзи (в совр. префектуре Фукуока), а затем в храме Кэнниндзи мон. Нандзэндзи в Киото. Представитель школы «суйбоку-га». Произв.: свитки — «Священник Кандзан» (Художеств. м. Нагао, Камакура), «Сливовое дерево и воробей» (собр. Умэдзава Хикотаро), «Священник Се цзу» (собр. Хаттори Сёдзи, Токио), «Бамбук и воробей» (М. Ямато бункакан, Нара).

КАТО́ ТО́КУРО (Kato Tokuro; р. 1898, Сето, префектура Айти) — керамист, искусствовед. Живёт в Моияме (префектура Айти). Испытал влияние керамики типов «орибэ», «ки-дзэто». Произв.: блюдо с изображением трав (роспись, МИНВ), чаша типа «ки-дзэто», сосуд для чайной церемонии типа «сето-гуро» (чёрная глазурь) — оба в Нац. м. совр. иск-ва в Токио.

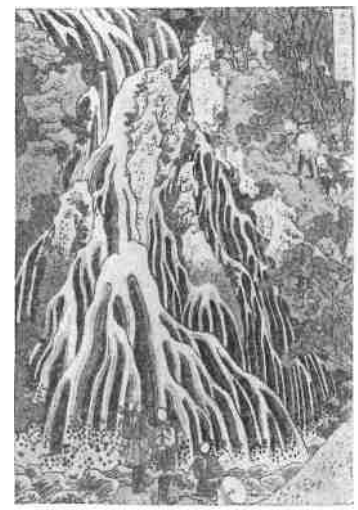
КАЦУКА́ВА СЮНСЁ [Katsukawa Shunsho; псевд. Дзюгасэй, Ририн, Цубо Сюнсё, Кёкуросэй, Юдзи, Рокуроку-ан; 1726—1792, Эдо (совр. Токио)] — график, живописец. Жил в Эдо. Уч. у Кацукава Сюнсуй. Представитель направления «укиё-э», работал в жанре «красавицы» («бидзин-га»), «актёры» («якуся-э»), известен также изображениями борцов «сумо». Произв.: «Актёр Бандо Мататаро в комической роли» (триптих; 1763), «Актёр Итикава Ёдзё I» (ок. 1764), «Актёры Кикунодзё и Сангоро» (диптих; 1775), «Актёр Накадзо в роли Хотэя» (1780), «Актёр Итикава Дандзюро V в роли Саката-но Кинтоки» (1781), «Столкновение братьев Сога» (1781—88), «Актёр Итикава Дандзюро V в роли Сибараку» (1782), «Актёры Савамура Содзюро III и Ямасита Мангику в Зелёной комнате» (ок. 1782), «Семь красавиц в бамбуковой роще» (1780-е гг.), «Актёры Кодзюро, Цунэё, Содзюро» (1785); альбом «Шелководство» (1776) — все цв. ксил.; свитки «Красавицы» (диптих; М. Токийского ун-та иск-в).

Кацукава Сюнсё. «Актёр Итикава Дандзюро V в роли Сибараку». Цветная ксилография. 1782.

Лит.: Сердюк Е. А., Образы Кабуки в гравюрах Кацукава Сюнсо, в сб.: Сокровища искусства стран Азии и Африки, вып. 3, М., 1979; Susso F., Katsukawa Shunsho, Plauen, 1922; Index of Japanese painters, Rutland (Vermont) — Tokyo, 1968, p. 109.

КАЦУСИ́КА ХОКУСА́Й (Katsushika Hokusai), Накадзима Тамэкадзу [псевд. Кацукава Сюнро, Сонсюнро, Гамбатэй, Гёбуцу, Сори, Синсай, Кинтайся, Тамэкадзу, Райто, Райсин, Гакёдзин, Мандзи-о, Мандзиродзин; сентябрь 1760,

Кацусика Хокусай. «В бане». Из книги рисунков «Манга». Цветная ксилография. 1834 (слева). «Водопад Курифури на горе Куроками». Из серии «Путешествие по водопадам различных провинций». Цветная ксилография. Около 1827—29 (справа).



Эдо (совр. Токио) — 1870 (по др. источникам — 18.4. 1849)] — живописец, график. Род. в семье ремесленника, был усыновлён мастером зеркал Накадзима Исэ. Работал рассыльным в книжной лавке. Уч. у резчика гравюр Накаяма Тэцусон, *Кацукава Сюнсё*. Крупнейший представитель направления «укиё-э». Испытал влияние творчества *Китагава Утамаро*, *Тории Киёнага*, *Таварая Сотацу*, *Огата Корин*; изучал живопись Китая эпохи Мин, школы Кано. Продолжал традиции живописи «ямато-э», «нанга». Работал в жанрах «красавицы» («бидзин-га»), «люди», пейзажа (всего создал ок. 30 тыс. рис. и гравюр). С 1780 выступал как иллюстратор (в частности, к книгам писателя Бакин Кёкутэй; создал илл. более чем к 500 кн.). Известен также как мастер «суримоно» (гравированные поздравит. карточки; сохранилось ок. 300). Произв.: «Борцы Кимэндзин и Дэваноуми» (ок. 1788), кн. рис. «Манга» в 15 тт. (изд. 1812—71), серии «36 видов горы Фудзи» (1823—29), «Путешествие по водопадам различных провинций» (1827—33), «Новые мосты в различных провинциях» (1827—30), «Поэты Китая и Японии» (1830), «100 видов горы Фудзи» (1834—35) — все цв. ксил.

Лит.: Воронова Б. Г., Кацусика Хокусай. Графика, М., 1975; Коломиец А., Хокусай. 36 видов Фудзи, в сб.: Сокровища искусства стран Азии и Африки, вып. 1, М., 1975; её же, «Манга». Сборник рисунков Хокусая, М., 1967; Hillier J., Hokusai. Paintings, drawings and woodcuts, [L., 1955]; Boller Willy, Hokusai. Ein Meister des japanischen Holzschnittes, Stuttg., [1955]; на япон. яз. — Ногути Ёнэдзиро, Кацусика Хокусай, Токио, 1932 (см. также лит. к ст. *Андо Хиросигэ*).

КИЁНАГА, см. *Тории Киёнага.*

КИЁНОБУ, см. *Тории Киёнобу.*

КИКУ́ТИ КАДЗУО́ (Kikuchi Kazuo; р. 1908, Киото) — скульптор. Окончил Токийский ун-т, уч. у Фудзикава Юдзо. Стажировался во Франции (1936—37). Чл. об-ва *Новая творческая группа* (с 1949). Посетил страны Зап. Европы (1940-е гг.). Преподавал в Киотском нац. ун-те иск-в (с 1955), преподаёт в Токийском ун-те иск-в (с 1960). Произв.: скульптурная группа «Мир» (бр., 1958) и пам. погибшим детям (бр., 1958) в Парке Мира в *Хиросиме*.

КИТАГА́ВА УТАМА́РО (Kitagawa Utamaro), Торияма Симби [1753 или 1754, Кавагоэ — 31.X (или 19.VI). 1806, Эдо (совр. Токио)] — график и живописец. Жил в Эдо. Уч. у худож. Торияма Сэкиэн. Крупнейший представитель направления «укиё-э», продолжал трад. *Тории Киёнага*. Работал в жанре «красавицы» («бидзин-га»), прибегнул к композиц. приёму «большие головы» («окуби-э»). Одним из первых стал использовать порошок слюды для фона гравюр. Произв.: альбомы — «Книга насекомых», «Книга птиц», «Дары прилива» (1778), «Песни раковин» (1780); серии — «Большие головы» (1790), «Избранные песни любви» (1791), «Замечательные красавицы шести чайных домов» (1791—92), «Дни и часы женщин» (1792—1793), «Избранные поэмы, избранная любовь» (1792—93), «Десять женских характеров» (нач. 1790-х гг.), «Игры детей» (ок. 1794), «Шесть знаменитых красавиц Тацумироко» (1794—95), «Шелководство» (1-я пол. 1790-х гг.), «Женщины за шитьём» (сер. 1790-х гг.), «Красавицы кухни» (сер. 1790-х гг.), «12 часов в чайных домах» (ок. 1795), «Испытания верной любви» (1800), «Ежегодник зелёных домов Ёсивара» (1804), «Шесть видов реки Тамагава», «Типы гейш во время праздника Нивака»; «Гейша с прислужницей» (1780-е гг.), «Яма Уба с сыном Кинтаро» (1790-е гг.), «Мать кормит ребёнка» (ок. 1794), «Красавица перед зеркалом» (сер. 1790-х гг.); все — цв. ксил.

Китагава Утамаро. Лист из серии «Испытания верной любви». Цветная ксилография. 1800.

Лит.: Коломиец А., Гравюры Утамаро в жанре «Окуби-э», в сб.: Сокровища искусства стран Азии и Африки, вып. 2, М., 1976; Kurth J., Utamaro, Lpz., 1907; Kondo J., Utamaro Kitagawa [works], Rutland (Vermont) — Tokyo, 1956; Hájek Lubor, Utamaro. Das Porträt im japanischen Holzschnitt, Prag, 1958; Hillier J. R., Utamaro, colour prints and paintings, L., 1961; Shibui K., Utamaro, N. Y., [1962].

КИТАМУ́РА СЭЙБО (Kitamura Seibo; р. 1884, префектура Нагасаки) — скульптор. Окончил Токийскую академию изящных иск-в в Уэно. Чл. комитета «*Выставки японского искусства*», *Японской академии искусств*. Произв.: монумент Мира в *Нагасаки* (бр., 1955).

КИТАО́КА ФУ́МИО (Kitaoka Fumio; р. 11.I.1918, Токио) — график. Уч. в Токийском художеств. ин-те (1936—41). Уч. у *Хирацука Унъити*, *Онти Косиро*. Изучал технику торцовой гравюры у Р. Ками во Франции. Посетил Францию и Англию (1955), Италию(1956), США (1964; преподавал в художеств. школе Миннеаполиса), СССР (1971). Чл. *Ассоциации японской гравюры* (1942), *Общества весеннего солнца* (с 1951). Произв.: «Побережье белого океана» (1950-е гг.), «Пруд, где растут лотосы» (1952), «Цветы на песчаном берегу» (1959), «Там, где сушат каракатиц» (1963), «Песчаные дюны в Акаси» (1964), «Сад мхов» (1969), «Золотой павильон» (1970), серия «Возвращение на родину» — все цв. ксил.

КОБАЯСИ КОКЭ́Й (Kobayashi Kokei), Сигэру (1883, префектура Ниигата — 1957, Токио) — живописец. Жил в Токио. Уч. у Окада Ханко, Окумура Догю, Окакура Тэнсин, а также в Европе (1922). Чл. *Японской академии искусств* (1914), Об-ва «Кодзи кай». Преподавал в Токийском художеств. ин-те (1944—47). Представитель нац. направления. Произв.: ширмы «Маки» (1921), «Журавль и индюк» (пара; 1928) — все в Культурном фонде Эйсэй, Токио; «Павлин» (1934, частн. собр.); серия свитков «Киёхимэ» (1930, Художеств. м. Яматанэ, Токио); свитки «Куропатка» (1930—40-е гг., МИНВ), «За туалетом» (1931, Токийский нац. м.), «Чёрные волосы» (1931, частн. собр.), «Осенний колорит» (Художеств. м. Яматанэ, Токио).

Лит.: Kokei Kobayashi. [Album], Rutland (Vermont) — Tokyo, 1960.

КОКА́Н, см. *Сиба Кокан.*

КОКЭ́Й КОБАЯ́СИ, см. *Кобаяси Кокэй.*

КОРИ́Н, см. *Огата Корин.*

КО́ЭЦУ, см. *Хон-Ами Коэцу.*

КУ́НИО МАЭКА́ВА, см. *Маэкава Кунио.*

КУРО́ДА СЭЙКИ (Kuroda Seiki; 1856, Кагосима, о-в Кюсю — 1928) — живописец. Жил в Токио. Уч. у Р. Коллена в Париже. Основатель *Общества белой лошади*. Преподавал в Токийской художеств. школе. Основатель студии Тэнсиндодзё (академии Тэнсин) в Токио. Представитель направления «ёга». Произв.: «За чтением книги» (1890—91), «Девушка с мандолиной» (1890), «Майко» (1893) — все в Токийском нац. м.; «Европейская лампа и двое детей» (1891, частн. собр.), «Снег в лесу» (1914, частн. собр.), «Кухня» (1892, М. Токийского ун-та иск-в); «У озера» (1897), «Сливовые деревья» (1924) — оба в Токийском нац. ин-те по сохранению культурных ценностей.

КУСУ́МИ МО́РИКАГЭ [Kusumi Morikage; псевд. Мугэсай; ок. 1620, пров. Кага (совр. префектура Исикава) — ок. 1690] — живописец. Жил в Киото и в Канадзаве. Уч. у *Кано Танъю*. Испытал влияние *Сэссю*. Представитель школы Кано. Работал преим. в технике монохромной живописи в жанрах пейзажа, «люди», «обычаи» («фудзоку-га»). Произв.: ширмы — «Тёплый вечер» (собр. Т. Асо, Токио), «Сельские сцены» (пара; Индустриальный м. преф. Исикава, Канадзава), «Крестьяне и ткачи» (пара; Токийский нац. м.); свитки — «Наслаждение вечерней прохладой» (собр. Ёсида Сигэру, Токио), «Происхождение лошади Камо» (М. Окура Сюкокан, Токио), «Обезьяны, ловящие луну» (собр. Ёкояма Такатоси, Киото), «Цветы и птицы» (триптих; Художеств. м. Нэдзу, Токио).

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)—Tokyo, 1968, p. 79; на япон. яз.— «Кокка», 1891—1940, № 24, 50, 96, 121, 172, 184, 205, 359, 437, 568, 592.

КЭНДЗА́Н, см. *Огата Кэндзан.*

КЭ́НДЗО ТА́НГЭ, см. *Тангэ Кэндзо.*

МАМО́РУ ЯМА́ДА (Mamoru Yamada; 1894—1966) — архитектор. Окончил Токийский ун-т. Испытал влияние нем. экспрессионизма. Работы — назв. в ст. *Токио*, а также: здание телекоммуникаций центр. телеграфа (1925) и госпиталь Тэйсин (1937) в Токио.

МАРУЯ́МА О́КИО (Maruyama Okyo), Маруяма Масатака [псевд. Сэнсай, Иссэ, Ка-ун, Унтэй, Сэнрэй, Ракуёсандзин, Сэйсюкан; 1733, пров. Тамба (совр. префектуры Киото и Хиого) —1795] — живописец и график. Жил в Киото. Был придворным живописцем. Уч. у Исида Ютэй. Испытал влияние живописи школы Кано, кит. худож. Шэнь Нань-пина, голл. гравюры на меди и живописи на стекле. Основоположник школы Маруяма. Работал в жанрах пейзажа, «цветы-птицы», «люди». Произв.: свитки — «Водопад» (мон. Нисихонгандзи, Киото), «Полёт птиц» (собр. Аути Фукусабуро, Осака), «Пейзаж» (собр. Курода Мосукэ, Нагоя), «Два берега реки Ёдогава», «Любование цветами и листьями клёна» (триптих; собр. Мацудайра Садахару, Токио); парные ширмы — «Снег и сосны» (1766, собр. Мицуи, Токио), «Река Хоцу» (собр. Нисимура, Киото), «Река»; росписи фусума в замке-дворце Нидзё в *Киото*; «Праздник» (живопись на стекле).

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)—Tokyo, 1968, p. 87; на япон. яз.— «Кокка», 1891—1940, № 21, 68, 95, 116, 135, 149, 181, 253, 318, 357, 584, 597.

МАСАНО́БУ, см. *Кано Масанобу.*

МАСАНО́БУ, см. *Окумура Масанобу.*

МАТАБЭ́, см. *Иваса Матабэ.*

МАЦУМУ́РА ГОСЮ́Н (Matsumura Goshun), Мацумура Тоёаки (псевд. Юхо, Катэн, Сомпаку, Сондзюхаку, Сонсэки, Соёутэй, Хякусёдо, Гэккэй, Госюн; 1752, Овари — 1811) — живописец, поэт и каллиграф. Жил в Сэтцу и Киото. Уч. у Они Суйгэду, *Ёса Бусон*. Испытал влияние *Маруяма Окио*. Основоположник школы Сидзё. Работал в жанрах пейзажа, «люди», «цветы-птицы». Произв.: «Птицы на дереве» (нач. 19 в., Токийский нац. м.), парные ширмы «Болотные ивы и птицы» (1800).

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)—Tokyo, 1968, p. 33; на япон. яз. — «Кокка», 1891—1936, № 80, 93, 157, 174, 201, 249,256, 281, 324, 340, 349, 380, 454, 552.

МАЦУЯ́МА ФУ́МИО (Matsuyama Fumio; р. 1902, префектура Нагано) — график, живописец, искусствовед. Окончил художеств. училище в Нагано. Испытал влияние сов. графиков Д. С. Моора и Б. Е. Ефимова (оба — см. *РСФСР*). Участник движения за пролетарское иск-во. Чл. *Общества третьей ступени*, *Общества японского искусства*, Об-ва изучения карикатуры. Сотрудник газеты «Акахата». Произв.: карикатуры — сборник «Антивоенные картинки» (1934), «Национальный парламент» (1936), «Королевство животных» (1948), «В компании режима Чан» (1952), «Пропаганда на улице» («Усиление кабинета Хатояма»; 1955), «Динозавр в критическом положении» («Империализм США»; 1964), «Как бы я хотел, чтобы меня услышал жаворонок!» (1968), все — цв. ксил.; «Великие японские солдаты» (холст, масло, 1936).

Соч. на япон. яз.: Нихон пурорэтариа бидзюцуси (История японского пролетарского искусства), Токио, 1967 (совм. с Окамото Токи).

МАЭ́ДА СЭЙСО́Н (Maeda Seison), Рэндзо (р. 1885, префектура Гифу) — живописец. Уч. у Кадзита Ханко. Посетил страны Зап. Европы (1922—23). Чл. *Японской академии искусств*. Преподаёт в Токийском ун-те. Представитель нац. направления. Произв.: свитки — «Путешествие на Запад» (1927, Художеств. м., Атами), «Обезьяна Сангоку» (1930-е гг.), «Цветущее дерево сливы» (1930-е гг.), «Асура» (1940, М. Токийского ун-та иск-в), автопортрет; ширма «Ёритомо, спрятавшийся в пещере» (1950-е гг.).

Лит.: Wakimoto Rakushiken, Maeda Seison seen in the light of traditional Japanese painting, «Japan Quarterly», 1955, v. 2, № 2.

МАЭКА́ВА КУ́НИО (Maekawa Kunio; р. 1905, префектура Ниигата) — архитектор. Окончил Токийский ун-т, в 1928—30 уч. и работал под руководством Ш. Э. Ле Корбюзье (см. *Франция*) в Париже, в 1930—1935 работал в мастерской А. Раймонда в Токио, в 1935 открыл собственную мастерскую в Токио. Чл. Лиги деятелей культуры. Опирался на традиции П. Л. Нерви (см. *Италия*). Работы — назв. в ст. *Киото*, *Токио*, а также: здание б-ки и концертного зала в Йокохаме (1955), муниципалитет в Фукусиме (1958), Обществ. центр в Сетагае (пригород Токио; 1959), Культурный центр префектуры Сайтама в Сайтаме.

МАЭКА́ВА СЭМПА́Н (Maekawa Senpan; 1888, Киото — 17.XI.1960, Токио) — график. Уч. у *Асаи Тю*, в Художеств. студии при Кансайской академии художеств в Осаке и во Франции (1912). Чл. *Ассоциации японской гравюры*, комитета «*Выставки японского искусства*». Произв.: «Продавщица цветов из Киото» (1938), «Кули» (1940), «Танец под цветущей сакурой» (1941), «Птица в руке» (1955), «Дети снежной страны» (1958), «Девочка с кошкой» (1959), серия «Горячие источники» — все цв. ксил. Выполнял также карикатуры и иллюстрации.

МИВА́ ЮКА́Н (Miwa Yukan), Хиромори (псевд. Кинокуния Содзаэмон, Суйдотё, Сэкигути; ум. до 1781) — мастер нэцкэ. Работал в Эдо (совр. Токио). Произв.: нэцкэ — «Киё, омывающий ухо», «Слепой Амма» (оба — дер., собр. Хиндсон, США); рис. для нэцкэ.

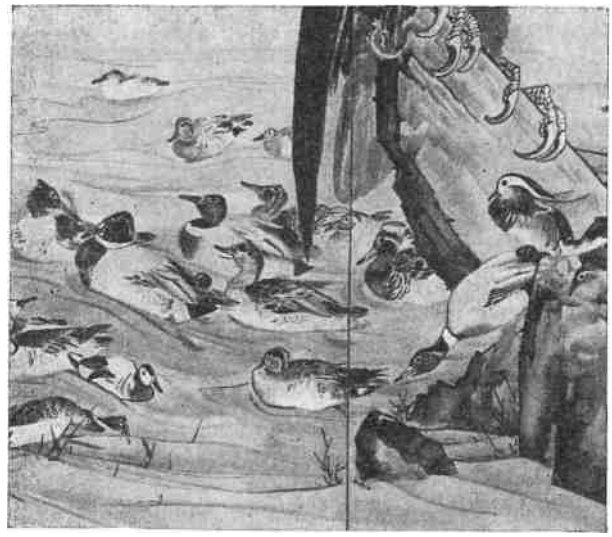
МИНТЁ́ (Mincho), Кицудзан (псевд. Минтё Хасоэй; 1352, о-в Авадзи — август, 1431) — живописец. Был буддийским священником. Жил и уч. в храме Энкокудзи в пров. Авадзи, служил в храме Тофукудзи в Киото. Крупнейший представитель школы «суйбоку-га». Развивал традиции китайской живописи периодов Сун и Юань, работал в жанрах «люди», пейзажа. Произв.: свитки — «Хижина отшельника у горного ручья» [ок. 1413, мон. Контиин (Нандзэндзи) Киото], портрет Сёити Кокуси (основателя мон. Тофукудзи; мон. Тофукудзи, Киото), «Нирвана», «Дарума и отшельник», «35 ракан» (50 свитков; мон. Тофукудзи, Киото), «500 ракан» (50 свитков; ок. 1386, Художеств. м. Нэдзу, Токио).

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)—Tokyo, 1968, p. 76; на япон. яз.— «Кокка», 1892—1937, № 30, 37, 82, 104, 177, 187, 259, 495, 540, 554.

МИЦУНО́БУ, см. *Тоса Мицунобу.*

МИЯМО́ТО МУСАСИ́ [Miyamoto Musashi; псевд. Нитэн; 1548, Харима (совр. префектура Хиого) или Мима-

Мокуан (каллиграфия — Гэкко Соин). «Хотэй». Бумага, тушь. Собрание Сумитомо.



Нагасава Росэцу. «100 птиц». Деталь ширмы. Бумага, водяные краски.

Ноами. «Каннон в белом». Бумага, тушь. 1469.

сака (совр. префектура Окаяма) — 1648, Кумамото (по др. источникам — 1584—1645, 1651 — 1712)] — живописец. Уч. у Кайхо Юсё. Представитель школы «суйбоку-га». Произв.: свитки «Орёл на засохшем дереве» (Художеств. м., Нагао), «Корморапы».

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont) — Tokyo, 1968, p. 81; на япон. яз.— «Кокка», 1894—1939, № 62, 117, 183, 194, 251, 267, 318, 358, 485, 579, 581.

МОКУА́Н (Mokuan), Р э й э н (ум. ок. 1348 или ок. 1345, Китай) — живописец. Жил в Конго (пров. Кавати, совр. префектура Осака). Был буддийским священником. Ок. 1326 уехал в Китай. Следовал принципам Му-ци (см. *Китай*). Один из основоположников и представитель школы «суйбоку-га». Произв.: свитки «Священник Кандзан» (Художеств. м., Нагао), «Хотэй» (с каллиграфией Гэкко Соин; собр. Сумитомо).

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont) — Tokyo, 1968, p. 78; на япон. яз.— «Кокка», 1939, № 578.

МОРОНО́БУ, см. *Хисикава Моронобу.*

МОТОНО́БУ, см. *Кано Мотонобу.*

МУНАКА́ТА СИКО́ (Munakata Shiko; 1903, Аомори — 1975, Токио) — график, живописец. Жил в Токио. Уч. европ. живописи, затем гравюре у *Хирацка Унъити*. Чл. *Общества отечественной живописи*, комитета «*Выставки японского искусства*». Основатель *Академии японской гравюры*. В 1959 посетил США. Произв.: «Сутра Кэгон» (1937); серии — «10 учеников Будды» (1939), «Танцующие боги» (1941), «Каннон» (1949), «Книга судьбы» (1951), «Рюрисё» (1953), «Охота» (1954), «12 месяцев» (1955), «Голубое небо» (1956), «Песни-песни» (1956), «Горные кряжи» (1956), «Сутра Каннон» (1958) — все цветная ксилография; ширмы «Судьба» (1951), «Азбука» (1952), «Горы» (1956), «Стихи и гравюры»; фрески в интерьере гостиницы г. Куросаки (нач. 1960-х гг.).

Лит. на япон. яз.: Мунаката Сико, Токио, 1954.

МУ́СО КОКУ́СИ [Muso Kokushi; 1276, пров. Исе (совр. префектура Миэ) — 1351] — архитектор, тядзин, мастер садового иск-ва. Был буддийским монахом. Основал мон. Дайтокудзи (1-я треть 14 в.) в Киото. Произв. (приписываются М. К.): мон. Анкокудзи в Фукуяме (префектура Хиросима; 1338), Тенрюдзи (1340), Руйкоин (Дайтокудзи), «Сад мхов» мон. Сайходзи (Кокэдэра; 1339), сад мон. Тенрюдзи — все в *Киото*.

НАГАСА́ВА РОСЭ́ЦУ (Nagasawa Rosetsu), Н а г а с а в а Г ё [псевд. Х ё к э й, К а н с ю, Г ё с я; 1755, Ямасиро (совр. преф. Киото) — 1798] — живописец. Жил в Киото. Уч. у *Маруяма Окио*. Представитель школы Сидзё. Работал в жанрах пейзажа, «цветы-птицы». Произв.: свитки «Цветы и животные» (собр. Ясуда Ясокити, Токио), «Сцена в школе» (нач. 1700-х гг., МИНВ), «Маки» (частн. собр., Токио), «Цветы и птицы» (частн. собр., Токио), парные ширмы «Обезьяны», «100 птиц».

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont) — Tokyo, 1968, p. 90; на япон. яз.— «Кокка», 1892—1938, № 251, 263, 271, 332, 360, 381, 413, 464, 536, 543, 565, 577.

НИНСЭ́Й, см. *Нономура Нинсэй.*

НИСИКА́ВА СУКЭНО́БУ (Nishikawa Sukenobu), Н и с и к а в а Ю с у к э (псевд. Д з и т о к у с а й, Б у н к а д о; 1671—1751) — график и живописец. Жил в Киото. Уч. у Кано Эйхо, Тоса Мицусукэ. Представитель направления «укиё-э». Развивал традиции *Хисикава Моронобу*. Работал в жанре «люди». Произв.: «Идущие куртизанки» (1710), «За туалетом» (1730); серии — «Книга сосен» (ок. 1720-х гг.), «Изучение 100 женщин» (1720-е гг.), «Сцены из жизни женщин» (1723), «Сцены из жизни провинции Токива» (1730), «Гора Асака» (1739); илл. к кн. «Ямато-хидзи» (10 тт., изд. в Эдо, совр. Токио); все — цв. ксил.; свиток «Красавица за туалетом» (Токийский нац. м.).

С о ч.: Предисловие и послесловие к сб. «Япония в картинах», в кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 1, М., 1965, с. 122—24.

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont) — Tokyo, 1968, p. 114; на япон. яз.— «Кокка», 1892—1933, № 37, 75, 480, 515.

НОА́МИ (Noami), Н а к а о С и н н о (1397—1471) — живописец, каллиграф, мастер садового иск-ва, тядзин, поэт. Жил в Киото. Придворный живописец Асикага Ёсимаса. Занимался также сбором и оценкой картин для сёгуната. Уч. у *Сюбун*, испытал влияние кит. живописца Му-ци (см. *Китай*). Представитель школы

«суйбоку-га». Работал в жанре пейзажа. Произв.: свитки «Каннон в белом» (1469), «Таинственный лесной бор» (собр. Куки Рюити, Токио).

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont) — Tokyo, 1968, p. 86; на япон. яз.— «Кокка», 1893—1912, № 41, 154, 261.

НОБУДЗА́НЭ, см. *Фудзивара Нобудзанэ.*

НОНОМУ́РА НИНСЭ́Й (Nonomura Ninsei), Н о н о м у р а Сэйэмон [псевд. Н и н с э́й; 1598, пров. Тамба (совр. префектура Киото или Хиого) — ок. 1650 или между 1660—66] — керамист и живописец. Жил в Киото. Уч. у керамиста Сохаку. Работал в мастерских Омура у храма Ниннадзи в Киото. В 1639 изучал технику глазури в Сето (префектура Айти). Осваивал керамическое дело в Тосе (совр. префектура Коти) у кор. мастеров. Испытал влияние японской керамики типов «ки-дзэто», «ко-киёмидзу» и «сето», кит. фарфора эпохи Мин. Известен керамикой «номураяки» («омура-яки»). С именем Н. Н. связано становление иск-ва япон. фарфора (ввёл роспись эмалевыми красками, золотым лаком). Произв.: чайницы — с изображением веток сосны и цветущей камелии, с изображением глицинии — обе фарфор, Токийский нац. м.; сосуд с изображением феникса (фарфор, нач. 17 в., Художеств. м. Идэмицу, Токио), сосуд для воды с изображением глициний (керамика, Художеств. м., Атами).

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)—Tokyo, 1968, p. 86; на япон. яз.— «Кокка», 1907, № 208.

ОГА́ВА УСЭ́Н (Ogawa Usen), М о к и т и (1868, Сендай, префектура Миядзава — 1938) — живописец и график. Уч. у Хонда Кинкитиро. Чл. *Японской академии искусств.* Работал карикатуристом в газете «Хэймин симбун» (1903). Представитель нац. направления школы «нанга». Произв.: свитки — «Улов рыбы» (1922), «Водяной» (1923, частн. собр., Токио), «Осень на острове» (1932), «Сбор шелковиц» (1936, Художеств. м. Яматанэ, Токио); карикатуры — «Смерть бедняка», «Десять миллионов несчастных работают на одного», «Собственность — это кража».

ОГА́ВА ХА́РИЦУ (Ogawa Haritsu), Р и д з у о [псевд. О г а в а К а н, Б о к а н с и, С ё к о, Х э й с у к э, Н а о ю к и; 1663, Исе или Эдо (совр. Токио)— 1747] — мастер художеств. лака, керамист, резчик нэцкэ, поэт. Жил в Эдо. Испытал влияние *Хон-Ами Коэцу*, *Огата Корин*, кит. иск-ва эпох Мин и Цин. Произв.: шкатулка для письм. принадлежностей с изображением старой тушечницы, шкатулка для бумаг — обе в Токийском нац. м.; тушечница с изображением листьев (Художеств. м. Сэйбу-Таканава, Токио) — все лак.

ОГА́ТА КОРИ́Н (Ogata Korin), О г а т а К о р э т о м и [псевд. Х о с у к у, К о р и н, Д з я к у м э й Д о с у, К а н с э й, И р ё, С э й с э й д о, Т ё к о к э н; 1653, Киото — 1743, там же (по др. источникам — 1658 — 2.VI.1716)] — живописец, каллиграф, мастер художеств. лака, керамист. Жил в Киото. Уч. живописи у своего отца Огата Сокэн, а также у Кано Ясунобу и Кано Цунэнобу. Развивал традиции *Таварая Сотацу*, *Хон-Ами Коэцу*. Основал собств. школу. Глава т. н. школы Сотацу-Корин. Был награждён почётным титулом «хоккё». В 1704, во время гонений на третье сословие, был выслан из Киото в Эдо (совр. Токио). Работал в жанрах «цветы-птицы», «люди». Произв.: свитки — «Портрет Накамура Кураносукэ» (1704), «Азалия у ручья» (собр. Такума Даи, Токио), «Осенние цветы» (Художеств. м. Яматанэ, Токио), «Любование ирисами» (Токийский нац. м.); парные ширмы — «Цветение красной и белой сливы» (ок. 1710, Художеств. м., Атами), «36 прославленных поэтов» (собр. Маркус Ёсинари, Токио), «Ирисы» (Художеств. м. Нэдзу, Токио); веера — с изображением поэта Аривара-но Нарихара, с изображением Хан Сяна и Син Гэна (собр. Бэппу Кинсити, Токио); косодэ с изображением азалии и бегущей воды (шёлк, техника резервации, роспись, нач. 18 в., Художеств. м. Хатакэяма, Токио), косодэ (приписывается О. К.; шёлк, роспись, Токийский нац. м.); блюдо с изображением бамбука и каллиграфией, блюдо с изображением поэта Ши-тэ (оба — Художеств. м. Фудзита, Осака), 6-угольное блюдо с изображением бога счастья Дзюро (М. Окура Сюкокан, Токио) — все три совм. с *Огата Кэндзан*, керамика, надглазурная роспись; шкатулки для письм. принадлежностей — «Восемь мостков», «Волны», «Ирисы» (все — в Токийском нац. м.), «Веера» (нач. 18 в., М. Ямато бункакан, Нара) — все лак.

Лит.: Г л у х а р е в а О. Н., Огата Корин, в кн.: Искусство Японии, М., 1965, с. 83—97; Н и к о л а е в а Н. С., Огата Корин «Красные и белые цветы сливы», в сб.: Сокровища искусства стран Азии и Африки, вып. 3, М., 1979; Choice masterpieces of Korin and Kenzan, Tokyo, [1907]; M i z u o H i r o s h i, Edo painting: Sotatsu and Korin, Tokyo, 1972 (Heibonsha survey of Japanese art, t. 18); Нихон-но котэн (Японское классическое искусство. Живопись), t. 1 — Screens by Ogata Korin, Tokyo, 1955; T a n a k a J., Art of Korin, 2 ed., Tokyo, 1959; R a n d a l l D., Korin, N.Y., 1960; на япон. яз.— Сто рисунков Корина (составитель сб. Хоицу), Киото, 1816; Т э й д з и Т и с а в а, Корин, Токио, 1957.

ОГА́ТА КЭНДЗА́Н (Ogata Kenzan), О г а т а С и н с э́ й (псевд. Т ё, С у с э й д о, С и с у й, Р э й к а й, Т о и н; 1663, Киото — 1743) — керамист, живописец, каллиграф, тядзин, поэт. Брат *Огата Корин.* Жил в Киото, в Ирия (близ Эдо, совр. *Токио*). Уч. у *Нономура Нинсэй.* Представитель т. н. школы Сотацу-Корин, известен керамикой «кэндзан-яки». Как живописец работал в жанре портрета, создавал свитки на темы собств. стихов. Произв.: свитки — «Осенние цветы в вазе» (Мемор. м. Мацунага, Канагава), «Цветы в корзине» (частн. собр., Канагава); блюда с изображением цветущей сливы, с изображением осенних трав (оба — в Токийском нац. м.), с изображением бамбука и каллиграфией, с изображением поэта Ши-тэ (оба — с росписью *Огата Корин*; Художеств. м. Фудзита, Осака), с изображением водорослей, шестиугольное блюдо с изображением бога счастья Дзюро (роспись Огата Корин; М. Окура Сюкокан, Токио), чаша с изображением цветов сливы (частное собрание), ваза с изображением кленовых листьев (Художеств. гал. Идэмицу, Токио) — все керамика, надглазурная роспись; кимоно с изображением азалии и бегущей воды (шёлк, техника резервации, роспись; Художеств. м. Хатакэяма, Токио).

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)—Tokyo, 1968, p. 60 (см. также лит. к ст. *Огата Корин*).

ОКАМО́ТО ТА́РО (Okamoto Taro; р. 1911, Токио) — живописец, скульптор, архитектор, искусствовед. Окончил Токийскую художеств. школу, Токийскую академию изящных иск-в в Уэно. Уч. в Париже (1923—40). Чл. *Общества второй ступени.* Представитель направления «ёга». Произв.: «Подмостки» (1952), «Девушка с собакой» (1953, Токийский нац. м.), «Громкий смех» (1953), «Игра» (1961, Токийский нац. м.); фрески в муниципалитете, в Большом гимназиуме Олимпийского спорткомплекса Йойоги (1963—64) в *Токио*; фреска «Мифология будущего» в «Отеле дель Мехико» в Мехико (сер. 1960-х гг.); павильоны «Башня солнца» и «Зона символов» на Всемирной выставке «ЭКСПО-70» в *Осаке.*

С о ч. на япон. яз.: Окамото Таро-но мэ (Мир глазами художника), Токио, 1966; Нихон сайхаккэн (Новое открытие Японии), Токио, 1971; Би-но сюрёку (Чары красоты. Очерки об искусстве Востока и Запада), Токио, 1971.

Лит.: Okamoto, P., 1937; C a v e H. B., Black sun, N. Y., 1960.

ОКАМО́ТО ТО́КИ (Okamoto Toki; р. 1903, Курасики, префектура Окаяма) — живописец и искусствовед. Окончил Токийскую художественную школу. В 1925 и 1961 посетил СССР. Испытал влияние П. Сезанна (см. *Франция*), идей Пролеткульта и АХРР (оба — см. *РСФСР*). Один из основателей Об-ва «Сока кай».

Входил в состав руководства *Всеяпонской федерации пролетарского искусства*. Чл. *Общества японского искусства* (1946), Об-ва совр. иск-ва. Представитель направления «ёга». Произв.: «Живописец и скульптор» (1926), «Сценарист» (1927), «Сосна на холме» (1927), «Штурм завода во время забастовки» (1929), «Отправление демонстрации» (1930), «Забастовка рабочих электропромышленности» (1931), «Карьер» (1960), «Следы атомной бомбардировки» (1961, МИНВ).

Соч. на япон. яз.: Нихон пурорэтариа бидзюцуси (История японского пролетарского искусства), Токио, 1967 (совм. с Мацуяма Фумио).

Лит. на япон. яз.: Окамото Токи (Собрание произведений), Токио, 1963.

ОКУМУ́РА МАСАНО́БУ (Okumura Masanobu), Гэнроку Гэнхати [псевд. Хогэцудо, Тантёсай, Бункаку, Симмё, Байо; 1686, Эдо (совр. Токио) — 1764, там же (по др. источникам — 1690—1766)] — график, живописец, поэт. Жил в Эдо. Уч. у *Тории Киёнобу*. Представитель направления «укиё-э», развивал традиции *Хисикава Моронобу*. Использовал приёмы европ. изобразит. искусства (светотень, линейная перспектива). В гравюре применил розовую подкраску — «бэни-э» и розово-зелёную — «бэни-дзури-э», усовершенствовал технику гравюры (ввёл лак для печати, фон из порошка слюды, тиснение). Работал в жанрах «актёры» («якусяэ»), «люди», «красавицы» («бидзин-га»). Произв.: «Актёры Ивакамару и Гэнкэй» (ок. 1716—35), «Бо Цзюи благодарит небо» (1720), «Содзюро и Кинтаро» (1721), «Актёр Итикава Монноскэ» (1723), «Актёр в снегу» (середина 1720-х гг.), «Влюблённые, играющие в шахматы» (1720-е гг.), «Поэтесса Мурасаки» (1720-е гг.), «Актёр Санокава Итимацу в роли актёра театра кукол» (1740), «Вечерняя прохлада у моста Рёгоку» (1740), «Актёр Оноэ Кикугоро» (1774), «Куртизанки на прогулке», «Девушка с зеркалом», «Куртизанка, читающая любовное письмо», «Молодой самурай на лошади», «Рассказчик Сидокэн» — все сер. 1740-х гг.: «После купания» (1744—64), серии «Образы изящной любви в Яманэя» (1751—63), «Ироко трёх больших городов» (1766), «Трое лучших актёров больших городов» (1-я четв. 18 в.); все — ксил., подкраска от руки.

Окумура Масанобу. «После купания». Ксилография, подкраска от руки. 1744—64.

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont) — Tokyo, 1968, p. 75; на япон. яз.— «Кокка», 1895, № 67.

ОНО ТАДА́СИГЭ (Ono Tadashige; р. 1908, Токио) — график, живописец, искусствовед. Окончил Ин-т живописи Хонго в Токио. Основатель *Общества новой гравюры*, Об-ва гравюры «Дзокэй» (1937). Чл. *Общества японского искусства*, *Ассоциации японской гравюры* (с 1931), *Общества гравюры укиё-э*. Проф. Токийского ун-та иск-в. Произв.: портрет К. Маркса (1930), «Пустой кан» (1935), «Чёрный дождь» (1956), «Крыши» (1958), «Воды Хиросимы» (1959), «Море» (1960), «Замок Химедзи» (1965), «Гибель моря» (1975), «Порт. Находка», серии «Из жизни пролетариата» (1930), посвящ. Парижу, Риму, Вене, Амстердаму, Москве, Ленинграду, Хабаровску, все — цв. ксил.; эскизы к пьесе М. Горького «На дне»; «Локаут и безработные», «Красные знамёна» — оба холст, масло, 1930-е гг.

Оно Тадасигэ. «Воды Хиросимы». Цветная ксилография. 1959.

Соч. на япон. яз.: Ханга-но рэкиси (История гравюры), Токио, 1954.

Лит.: Николаева Н. С., Тадасигэ Оно, М., 1979.

О́НТИ КОСИ́РО (Onti Koshiro; 1891—1955) — график. Уч. в Токийской академии изящных иск-в в Уэно в Токио (1911—14). В 1939 посетил о-в Тайвань. Один из основателей Об-ва япон. творческой гравюры (1918). Испытал влияние В. В. Кандинского (см. *РСФСР*), Э. Мунка (см. *Норвегия*), абстракционизма (со 2-й пол. 1940-х гг.). Произв.: «Среди скал» (1929), «Композиция № 9» (1934), «Птица» (1935), портрет поэта Хагива Сакутаро (1943), «Поэма № 8—1: бабочки» (1948), «Лирика № 13: меланхолия Японии» (1952), «Поэма 22: листва и тучи» (1953), «Объект № 2» (1954) — все цв. ксил.

Соч. на япон. яз.: Нихон-но гэндай ханга (Современная гравюра Японии), Токио, 1953.

О́ЦКИ ГЭ́НДЗИ (Otsuke Genji; 1904—1971, Саппоро) — живописец и график. Окончил Токийскую художеств. школу (1927). Принимал участие в движении за пролетарское иск-во. Чл. *Общества круга* (с 1936), Об-ва экспрессионистов о. Хоккайдо, *Общества японского искусства* (с 1946). Входил в состав руководства *Всеяпонской федерации пролетарского искусства*, *Союза пролетарского искусства*. Представитель направления «ёга». Произв.: «Прощание» (1929), «Агитация молодёжи» (1930), «Спорт рабочих» (1931), «Осень на заброшенных полях» (1960), «Выход в море» (1960, МИНВ); плакаты — «Да здравствуют красные отряды самообороны!», «Дадим отпор белому террору!».

РОСЭ́ЦУ, см. *Нагасава Росэцу*.

РЮДЗАБУРО́ УМЭХА́РА, см. *Умэхара Рюдзабуро*.

СА́ЙТО КИЁСИ (Saito Kiyoshi; р. 1907, Айдзу, префектура Фукусима) — график. Живёт в Токио. Чл. *Общества отечественной живописи*, Об-ва гравюры «Дзокэй», *Ассоциации японской гравюры*. Испытал влияние П. Гогена (см. *Франция*), фовизма, Э. Мунка (см. *Норвегия*). Произв.: «Зима в Айдзу» (1938), «Одиночество» (1947), «Камелия» (1948), «Иллюзия моря» (1950), «Взгляд» (1950), «Стена» (1950), «Древний город Нара» (1954), «Сад камней» (1955), «Храмы» (1955); серии «Ханива» (1952), «Сёдзи» (начата в 1954), «Тосёдайдзи» (1955), «Сёдзи Кацуры» (1964) — все цветная ксилография.

САКА́ИДА КАКИЭМО́Н (Sakaida Kakiemon; 1596—1666) — керамист. Жил в Арите (совр. префектура Сага). Служил керамистом у даймё Набэсима. Испытал влияние китайского фарфора времени императора Канси (1662—1722), керамиста Хигасидзима Токуэмон. Изобрёл способ надглазурной росписи разноцветными эмалями — «уваэцукэ», получивший распространение в пров. Кага (совр. префектура Исикава). Создатель керамики типа «какиэмон». С именем С. К. связан расцвет япон. иск-ва фарфора. Произв.: чаша с изо-

бражением цветов и птиц (Киотский нац. м.), блюдо с изображением Дзюродзина — божества долголетия (2-я пол. 17 в.), фигурка женщины (конец 17 в., Токийский нац. м.) — все фарфор, надглазурная роспись эмалями.

САКА́КУРА ДЗЮ́НДЗО (Sakakura Junzo; 1904—1969) — архитектор. Окончил Токийский императорский ун-т, в 1931—36 уч. у Ш. Э. Ле Корбюзье (см. *Франция*) в Париже, с 1940 возглавлял Арх. ин-т Сакакура Дзюндзо в Токио. Работы — назв. в ст. *Камакура*, *Осака*, *Токио*, а также: павильон Я. на Всемирной выставке в Париже (1937), муниципалитет в Куре (1962).

САНРА́КУ, см. *Кано Санраку.*

САНСЭ́ЦУ, см. *Кано Сансэцу.*

САСАДЗИ́МА КИХЭ́Й (Sashajima Kihei; р. 1906, Масико, префектура Тотиги)—график, каллиграф. Окончил художеств. училище в Аояме (1927). Развивал традиции *Мунаката Сико*, *Хирацука Унъити*. Чл. *Общества отечественной живописи*, *Ассоциации японской гравюры*, один из основателей *Академии японской гравюры*, комитета «*Выставки японского искусства*» (1959—60). Произв.: «Актёр театра Кабуки» (1930-е гг.), «Озеро» (1940-е гг.), «Горный поток» (1954), «Вид на Фудзи с окраины города» (1958), «Цветение вишни» (1962), «Фудо-мё» (1962), «Богиня Бэнтэн» (2-я пол. 1960-х гг.), «Храм Нигацудо» (1966) — все ксил.

Соч. на япон. яз.: Итидзин, Токио, 1968.

Лит.: Two-men show with Hashimoto Okiie. Catalogue Hiratsuka Nippon gallery, Wash., 1959.

СИ́БА КОКА́Н (Shiba Kokan), Сиба Сюн [псевд. Кокан, Фугэн-додзин, Сюмпаро, Рантэй, Судзуки Харусигэ; 1747, Эдо (совр. Токио) — 1818] — живописец, график, учёный. Уч. у *Судзуки Харунобу*, Сосисэки, Хирага Гэннэй. Изучал живопись школы Кано и Зап. Европы. Один из основоположников направления «ёфуга». Первый в Я. обратился к технике гр. на меди. Работал в жанрах пейзажа, «люди». Произв.: «Пруд Синобадзу-но икэ», «Фудзияма» (оба — холст, масло); свитки — «Водопад» (собр. Фукуба Тэру, Токио), «Сцены охоты на китов» (Токийский нац. м.), «Цветы и птицы» (Художеств. м. Сэйбу-Таканава, Токио); «Порт Нагасаки», «Вид на Мимэгури в Эдо» (раскраска от руки, 1783), «Пруд Синобацу» (раскраска от руки, 1784) — все гр. на меди; ширма «Дискуссия учёных».

Соч.: Беседы о западной живописи, в кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 1, М., 1965, с. 133.

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)—Tokyo, 1968, p. 66; Calvin L., French, Shiba Kokan, Tokyo, 1978.

Сиба Кокан. «Пруд Синобацу»: Гравюра на меди, раскраска от руки. 1784.

СИМОМУ́РА КАНДЗА́Н (Shimomura Kanzan), Симомура Сэйдзабуро (10.IV. 1873, префектура Вакаяма — 10.V. 1930) — живописец. Жил в Йокохаме. Уч. в Токийской художеств. школе (1889—94) у Кано Хогай и Хасимото Гахо. Один из основателей *Японской академии искусств* (1898). Проф. Токийской художеств. школы. Представитель нац. направления. Произв.: парные ширмы — «Осень в лесу» (1907, Нац. м. совр. иск-ва, Токио), «Юробаси» (1915), «Весенний дождь» (1916; обе — в Токийском нац. м.); свитки— «Деревья осенью» (1907), «Сюнтокумару, герой из пьесы театра Ноо» (1922, Япон. академия иск-в, Токио); портрет Окакура Тэнсин (1922, М. Токийского ун-та иск-в).

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)—Tokyo, 1968, p. 54.

СИРОДЗАЭМО́Н КА́ТО (Shirozaemon Kato; работал в 13 в.) — керамист. Изучал керамич. производство в Китае, в 1227 вернулся в Я. Создал тип керамики «ко-сето». Основал керамич. печи в Сето (Айти). Произв.: сосуд в виде двойной тыквы (жёлтая глазурь, Токийский нац. м.).

СОА́МИ (Soami), Синсо (ум. 1525) — живописец, каллиграф, мастер садового иск-ва, тядзин, теоретик иск-ва. Жил в Киото. Уч. у своего отца, живописца

Соами. Роспись фусума монастыря Дайсэнин (Дайтокудзи) в Киото. Бумага, тушь с подцветкой.

Гэйами. Опирался на наследие кит. художников периода Сун. Был придворным худ. сёгуна Асикага Ёсимаса. Представитель школы «суйбоку-га». Работал в жанре пейзажа. Произв.: сады (приписываются С.) в мон. Кинкакудзи, Рёандзи, Гинкакудзи, роспись фусума мон. Дайсэнин (Дайтокудзи) — все в *Киото*; «Четыре времени года» (Метр.-м., Нью-Йорк), «Конфуций и Лаоцзы»; серия свитков «Сё сё хаккэй» (8 пейзажей).

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)—Tokyo, 1968, p. 110; на япон. яз.— «Кокка», 1899—1911, № 2, 20, 64, 85, 135, 159, 169, 199, 249.

СОТА́ЦУ, см. *Таварая Сотацу.*

СУДЗА́Н ЁСИМУ́РА (Shuzan Yoshimura), Мицуоки (псевд. Тансэнсо; ум. 1776, Мицуоки, похоронен в Осаке) — мастер нэцкэ, живописец. Жил в Осаке. Уч. живописи у *Тоса Мицунобу*. Автор многочисл. рис. для нэцкэ, а также самих нэцкэ на лит. сюжеты. Произв.: нэцкэ — «Актёр», «Носильщик» (оба — в МИНВ), «Бог войны Кан-у на лошади», «Гамма Сэннин», «Рю Сэннин» (все — Токийский нац. м.) — все дер.

СУДЗУ́КИ КЭ́НДЗИ (Suzuki Kenji; р. 1906, префектура Тотиги) — график и керамист. Живёт в Токио. Уч. в Токийском художеств. ин-те (был исключён со 2-го курса за участие в революц. движении). Испытал

Судзуки Кэндзи. «Крестьянин». Ксилография. Начало 1950-х гг.

влияние Г. Гроса (см. *Германия*). Один из руководителей *Всеяпонской федерации пролетарского искусства* и *Союза пролетарского искусства*. Один из основателей *Общества развития гравюры* (1948), *Общества японского искусства*, Об-ва коллективного творчества, Об-ва керамич. скульптуры. Сотрудничал в газете «Акахата» (1950). Посетил СССР (1962). Произв.: карикатуры «Кукловод» (1929), «Религия на высоте» (1930); «Голод» (1947), «Крестьянин» (нач. 1950-х гг.), «На земле военных баз» (конец 1950-х гг.), «Это — наша земля!», «Шествие с фонарями», «Демонстрация женщин», «Верните жизнь моему ребенку!» (все — нач. 1960-х гг.); альбомы «Миру — мир» (1958), «Стихи и гравюры» (1963); илл. к кн. «Песенка свиньи» (1951), «Большой горшок» (1950-е гг.); все — ксил.

СУДЗУ́КИ ХАРУНО́БУ [Suzuki Harunobu; псевд. Тёэйкэн; 1717 (по др. источникам — 1724 или 1725), Эдо (совр. Токио) — 1770, там же] — график и живописец. Уч. у Нисимура Сигэнага. Испытал влияние Тории Киёмицу. Представитель направления «укиё-э». Развивал традиции Исикава Тоёнобу. Изобрёл цветную гравюру на дереве («нисики-э» или «адзума нисики-э»). В фонах гр. впервые применил приём «раската», создающий плавный переход от тёмного к светлому. Работал в жанре «красавицы» («бидзин-га»). Произв.: «Красавицы, срывающие ветку сливы» (1764), «Влюблённые в заснеженном саду» (конец 1760-х гг.); серии — «Очистка хлопка», «6 видов реки Томагава», «100 поэтов», «24 примера сыновней почтительности», «8 элегантных видов Эдо», «Поэзия всех времён года» (1764—70); все — цветная ксил.

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont) — Tokyo, 1968, p. 38; Kurth J., Suzuki Harunobu, Münch.—Lpz., 1910; Hájek L., Harunobu..., [Prag, 1957]; Waterhouse D. B., Harunobu and his age, L., 1964.

Судзуки Харунобу. «Красавицы, срывающие ветку сливы». Цветная ксилография. 1764.

СЭ́КИНО ДЗЮНЪИТИ́РО (Sekino Junitiro; р. 1914, Аомори) — график. Живёт в Токио. Уч. у *Онти Косиро*. Испытал влияние А. де Тулуз-Лотрека (см. *Франция*), А. Цорна (см. *Швеция*). Чл. *Ассоциации японской гравюры* (с 1939), *Общества отечественной живописи*. Жил в США (1958—63). Преподавал в ун-те в Вашингтоне (1963). Произв.: «Актёр Накамура Китиэмон» (1947), «Аквариум» (1947), портрет худож. Онти Коспро (1952), портрет сына (1952), «Кукольное представление» (1953), «Мальчик и петух» (1954), «Память о козлёнке» (1958), портрет художника Мунаката; серии — «53 вида Токайдо» (1954—60), «Крыши Флоренции» (1968), «Ночь на Монмартре» (1958); «Цветы и Нью-Йорк», «Нью-Йорк и кладбище» (1960), «Снег» (1961), «Листья хурмы» (1961), «Манхаттан» (1966); все — цв. ксил.; мозаичное панно в отеле «Нью-Отани» в Токио (1964).

СЭ́ССОН (Sesson), Сатакэ (псевд. Сюкёсай, Сюкэй, Какусэн-родзин; 1504—1589) — живописец. Был священником. Жил в пров. Хетари (совр. префектура Ибараки) и в Тамамуре в пров. Айдзу (совр. префектура Фукусима). Представитель школы «суйбоку-га». Развивал традиции *Сэссю*. Работал в жанрах пейзажа, «люди». Произв.: свитки — «Дикие гуси», «Восемь видов Сяо-Сян», «Орлы на сосне» (Токийский нац. м.), «Буря на море» (собр. Нономура Фумихидэ, Киото), автопортрет (Музей Ямато бункакан, Нара).

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)—Tokyo, 1968, p. 98; на япон. яз.— «Кокка», 1899—1940, № 65, 89, 134, 137, 208, 240, 456, 591.

СЭ́ССЮ (Sesshu), Тойо Ода, Имина [псевд. Ункоку; 1420, сел. Акахама, пров. Биттю (совр. деревня Мису, округ Цукубо, префектура Окаяма) — 1506, Отаёси] — живописец. Был буддийским священником. Жил в храме Сёкокудзи в Киото, в замке Оути в Ямагути (1465), в 1467 (или 1468) уехал в Китай (расписывал павильон Либуюань императорского дворца в Пекине), в 1469 вернулся в Я., где жил в пров. Бунго (совр. префектура Оита), в мон. Ункокан в пров. Суо (совр. префектура Ямагути). Уч. у *Дзёсэцу*, *Сюбун*. Работал в традициях кит. живописи периода Юж. Сун, развивал традиции Ли Тана и Ся Гуя (оба — см. *Китай*). Выдающийся представитель школы «суйбоку-га». Работал в жанре пейзажа. Произв.: свитки — «Пейзажи четырёх времён года», «Зимний пейзаж» (оба — 1480-е гг., Токийский нац. м.), «Пейзаж в „стиле хабоку“» (1495, Токийский нац. м.), портрет Масуда Кинэтака (1478, собр. Масуда, Токио), «Дзюро, бог долголетия» (1479, храм Масаудзи, Хатисука), «Пейзажи» (1486, собр. Мёри, Токио), «Ама-но Хасидатэ» (1501—06, Нац. комиссия по сохранению культурных ценностей, Токио), «Основатель дзэнской секты Бодхидхарма» (собр. Ёсинари, Токио), «Летний пейзаж» (мон. Мандзюин, Киото), «Пейзажи четырёх времён года» (собр. Курода, Токио), «Пейзаж» (собр. Ёхара, Токио), «Мальчик, ведущий корову», «Семь мудрецов

Сэссю. «Пейзаж в „стиле хабоку“». Бумага, тушь. 1495. Токийский национальный музей.

в бамбуковой роще» (оба— в собр. Асано, Токио); пара ширм «Цветы и птицы» [1483(?), собр. Акико Синагава, префектура Тояма].

Лит.: Глухарева О. Н., Великий японский художник Тойо Ода (Сессю), «Искусство», 1957, № 1; Воронова Б. Г., Тойо Ода, М., 1958; Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)—Tokyo, 1968, p.97; Sesshu. The masterpieces of Sesshu, Tokyo, 1956; Grilli E., Sesshu Toyu. [Album], Rutland—Tokyo, [1957]; на япон. яз.— Кумагаи Набуо, Сэссю, Токио, 1958; Танака Итимацу, Сюбун-кара Сэссю-э (От художника Сюбун до Сэссю), Токио, 1969.

СЮБУ́Н (Shubun), Тэнсё (псевд. Ёккэй, Фудзикура; ок. 1429—1465)—живописец и скульптор. Жил в Киото. Был буддийским священником храма Сёкокудзи в Киото, придворным художником сёгунов Асикага. Уч. в Корее (1423—24) и у *Дзёсэцу*. Крупнейший представитель школы «суйбоку-га». Работал в жанрах пейзажа, «цветы-птицы», обращался к буддийским сюжетам. Произв.: свитки — «Пейзаж с озером и горами», «Чтение в уединённой хижине в бамбуковой роще» (оба — в Токийском нац. м.), «Перед домом отшельника» (собр. Ивасаки, Токио), «Пейзаж» (собр. Фудзивара, Токио), «Бамбук», «Прекрасные деревья в снегу» (оба — в собр. Такэгоси Кэндзо, Токио), «Дом, в котором можно слушать шум ветра в ветвях сосны», «Вечерняя заря на озере в горах»; ширма «Зима и весна» (М. иск-ва, Кливленд, Огайо, США).

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)—Tokyo, 1968, p. 105 (см. также лит. к ст. *Сэссю*).

СЮГЭ́ЦУ (Shugetsu), Токан [псевд. Сюгэцу; ум. 1492, около Кадзики близ Кагосимы (по др. источникам — ок. 1510)] — живописец и поэт. Жил в Ямагути, в пров. Суо (совр. префектура Ямагути), позже в Кагосиме, ок. 1467 уехал в Китай. Уч. у *Сэссю*. Представитель школы «суйбоку-га», работал в жанрах пейзажа, «цветы-птицы». Произв.: свитки — «Дикие гуси в камышах», «Бог мудрости».

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)—Tokyo, 1968, p. 105; на япон. яз.— «Кокка», 1890—1922, № 8, 61, 73, 194, 232, 333, 359, 386.

СЯРА́КУ, см. *Тёсюсай Сяраку*.

ТА́ВАРА́Я СОТА́ЦУ (Tawaraya Sotatsu), Номура Сотацу [псевд. Тайсэйкэн, Таварая, Сотацу; 1576, пров. Хото (совр. префектура Исикава), по др. источникам — пров. Кага (совр. префектура Исикава) — 1643]— живописец. Был буддийским священником мон. Дайгодзи близ Киото. Служил живописцем у сёгунов Асикага. Один из основоположников т. н. школы Сотацу-Корин. Развивал традиции *Кано Эйтоку*, школы Тоса. Работал в жанре «люди», «цветы-птицы». Произв.: свитки — «Бамбук, дерево сливы, азалия и ива» (1610), «Стихи» (совм. с *Хон-Ами Коэцу*; оба — в Художеств. м. Хатакэяма, Токио), «Каллиграфия» (совм. с Хон-Ами Коэцу; частное собрание, Токио), «Легенды о Сайго» (1630, собр. Ватанабэ Акира, Токио), «Корова» (храм Тёмёдзи, Киото); парные ширмы — «Мацусима» (1620, Гал. Фрир, Нью-Йорк), «Таможня», «Гэндзи-моногатари» (все — Культурный фонд Сэйкадо, Токио), «Придворные танцы» (мон. Самбоин, близ Киото), «Боги ветра и грома» (мон. Кэнниндзи, Киото, все — 1630), «Бугаку» (монастырь Дайгодзи, близ Киото); роспись на веере «Деревенские хижины весной» (1630, мон. Самбоин, близ Киото), роспись дверных бумажных панелей — серия «22 веера» (собр. Муто Кинта, префектура Хиого), альбом «Исэ-моногатари» (1630, М. Ямато бункакан, Нара).

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)—Tokyo, 1968, с. 112; Tawaraya Sotatsu (active early 17th century), Rutland (Vermont) — Tokyo, [1956]; Fan paintings attributed to Sōtatsu..., «Ars Orientalis», 1973, v. 9; на япон. яз.—«Кокка», 1902—40, № 143, 196, 205, 348, 357, 373, 461, 497, 545, 592; Яманэ Юдзо, Сотацу, Токио, 1956 (см. также лит. к ст. *Огата Корин*).

Таварая Сотацу. Лист из альбома «Исэ-моногатари». Бумага, водяные краски. 1630. Музей Ямато бункакан. Нара.

ТА́ЙГА, см. *Икэно Тайга*.

ТАЙКА́Н, см. *Ёкояма Тайкан*.

ТАКАЁСИ, см. *Фудзивара Такаёси*.

ТАКАНО́БУ, см. *Фудзивара Таканобу*.

ТАКАХА́СИ ЮЙТИ (Takahashi Yuichi; псевд. Рансэн, Кайу-ицудзин; 1829, Токио — 1894) — живописец. Жил в Токио. Уч. у Каваками Тогай, Ч. Виргмана. Проф. Токийского императорского ун-та. Основатель Студии развития. Представитель направления «ёга». Произв.: портрет Сиба Кокан (1875, М. Токийского ун-та иск-в), «Лосось» (1877), «Соевый творог „тофу“ и жареное „тофу“» — оба в Токийском нац. м.; «Ойран» (1877, М. Токийского ун-та иск-в), «Птицы» (храм Котохиро, префектура Кагава).

ТАКИДА́ЙРА ДЗЮ́РО (Takidaira Jiro; р. 1921, префектура Ибараки) — график. Один из основателей *Общества развития гравюры* (1948), Об-ва коллективного творчества. Чл. Об-ва гравюры «Дзокэй» (с 1941), *Общества японского искусства*. С 1973 работает в газете «Асахи». Испытал влияние творчества *Судзуки Кэндзи*. Произв.: серия «Не забудем Ханаока!» (совм. с Нии Хирохару, 1951); «Ветер» (1960), «Двое» (1966), «Мать и дитя» (1966); илл. к «Сборнику народных сказок» (1967), сказке «Великан Хатиро» (1968); все — цв. ксил.

ТАКЭУ́ТИ СЭЙХО́ (Takeuchi Seiho), Цунэкити (1864, Киото — 1942, там же) — живописец. Уч. у Коно Байрэй. В 1900 посетил Париж. Проф. Киотской гор. школы живописи (с 1895). Представитель нац. направления. Произв.: свитки — «Устье реки» (1918, частн. собр.), «Пёстрая кошка» (1924, частн. собр.), «Макрель» (1925, собр. Об-ва «Маэда», Киото), «Галка и утки» (1926, Нац. м. совр. иск-ва, Токио), «Раннее лето в Итако» (1930), «Ворона вечером» (Художеств. м.

Яматанэ, Токио), «Голубой вьюнок» и «Двойная тыква» — оба в МИНВ; ширмы — «Прояснение после дождя» (1907, Нац. м. совр. иск-ва, Токио), «Олени летом» (1936, Художеств. м., Атами).

Лит.: Ellen D. Psaty, Takeuchi Seiho— a Kyoto painter, «Japan Quarterly», 1956, v. 3, №1; на япон. яз.— Такэути Ицу, Такэути Сэйхо, 1864—1942, Токио, 1955.

ТАНГЭ КЭНДЗО (Tange Kenzo; р. 4.IX.1913, г. Имабари на о-ве Сикоку, префектура Эхиме) — архитектор. Уч. в Токийском императорском ун-те (1935—38), где в 1941 окончил аспирантуру. Работал в мастерской *Маэкава Кунио*. Проф. Токийского ун-та, чл. Лиги строительства и культуры. Творчество Т. К., связанное с япон. художеств. традициями, испытало влияние пластических экспериментов Ш. Э. Ле Корбюзье (см. *Франция*) и брутализма. Работы—назв. в ст. *Исе*, *Токио*, *Хиросима*, а также: проект «Китайско-японского культурного центра» (1943), собств. дом Т. К. (1951—53) близ Токио; муниципалитет (1952—57, с соавторами), б-ка ун-та Риккё (1957—61, с соавторами), здание компании «Дэнцу» (1961—68), детский сад Юкари (1966—67) в Токио, проект реконстр. Токио («План Токио-60»; опубликован в 1961); административное здание компании «Дэнцу» (1957—60) и проект Всемирной выставки «ЭКСПО-70» (1967) в *Осаке*, аудиторий в Мацуяме (1952—53), муниципалитеты в Симидзу (1953—54), в Кураёси (1955—57), в Курасики (1958—60), здание Совета профектуры Кагава (1955—58; все — с соавторами); Дворец спорта (1962—64) в Такамацу; Мемор. зал Суми в Итиномии (г.-спутник г. Нагоя; 1956—57), зал собр. в Сидзуоке (ныне крытый спортивный зал; 1956—57), комплекс муниципалитета в Имабари (1957—59), отель в Атами (1957—1962), Культурный центр в Нитинэне (1960—63), гольф-клуб в Тоцуке (1960—63), центр массовой информации префектуры Яманаси в Кофу (1962—67; все — с соавторами).

Соч.: Точка зрения, Человек и техника, Творчество в современной архитектуре и японская традиция, Пространственный город и искусственная земля, Город (отрывки), в кн.: Мастера архитектуры об архитектуре, т. 1, М., 1972; Исэ — прототип японской архитектуры, Традиции и творчество в японской архитектуре, Подход к традиции, Здание и проект, Урбанизация и японская культура, в кн.: Кэндзо Тангэ, Архитектура Японии. Традиция и современность, М., 1976; Aestheticism and vitalism, «The Japan Architect», 1960, № 10; Technology and humanity, «The Japan Architect», 1960, № 10; Architecture and city, в кн.: Contemporary architecture of the world, Tokyo, 1961; A plan for Tokyo, 1960. Toward a structural reorganization, «The Japan Architect», 1961, [№] 4; Integration between architecture and art, в кн.: Pioneering in art collecting, N. Y., 1962; The EXPO'70 master plan and master design, «The Japan Architect», 1969, N 4, № 151.

Лит.: Иконников А. В., Кендзо Танге и современная японская культура, в кн.: Кендзо Танге, Архитектура Японии. Традиция и современность, М., 1976; Кендзо Танге. Архитектура и градостроительство, М., 1978; Boyd R., Kenzo Tange, L.— N. Y., [1962].

ТАНИ БУНТЭ́ [Tani Buncho; псевд. Садзанро, Гагакусай, Сёсо, Муни, Итидзё, Бунами; 1764 или 1769, Эдо (совр. Токио) — 1840] — живописец и поэт. Сын поэта. Жил в Эдо. Много путешествовал. Уч. у Бунрэй Като, Ватанабэ Гэнтай. Испытал влияние голландской живописи. Представитель школы «нанга». Развивал традиции китайской живописи периодов Сун, Юань, Мин. Работал в жанрах пейзажа, «цветы-птицы», «люди». Произв.: свитки — «Сцена на Ура-но Нагори» (собр. Мацудайра Садахару, Токио), «Пейзажи и архитектура» (диптих; Художеств. м. Токугава, Токио), портрет Кимура Кэнкадо (Гор. художеств. м., Осака), «Виды провинций Сагами и Идзу» (диптих; 1793, собр. Мацудайра Садахару, Токио), «Вид горы Хико» (1808, Токийский нац. м.).

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)— Tokyo, 1968, p. 14; на япон. яз.— «Кокка», 1894—1938, № 61, 92, 152, 220, 254, 273, 326, 444, 498, 502, 567.

ТАНОМУ́РА ТИКУДЭ́Н (Tanomura Chikuden), Таномура Кокэн [псевд. Тикудэн, Кюдзё-сэнси, Рансуйкёкаку, Котосидзин, Катикуюсо-судзин, Сэцугэцусодо, Хосэцуро; 1777, Такеда, пров. Бунго (совр. префектура Оита) — 1835] — живописец, философ, поэт, историк искусства, тядзин. Уч. в 1801 в Эдо (совр. Токио) у *Тани Бунтё*, Ватанабэ Хото. Представитель школы «нанга». Работал в жанрах пейзажа, «цветы-птицы», «люди». Произведения: свитки — «Осенние горы в лучах заходящего солнца» (1811), «Весенний пейзаж» (1820), «Беззаботная жизнь у осеннего ручья», «Су Дун-по и Сюй Шэн-вэнь», «Пахота» — все в МИНВ; «Пейзаж» (собр. Накамура Ёитиро, Токио).

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)—Tokyo, 1968, p. 17; на япон. яз.— «Кокка», 1899—1938, №120, 147, 332, 412, 433, 449, 468, 506, 516, 543, 558, 570, 577.

ТАНЪЮ, см. *Кано Танъю*.

ТЁДЗИ́РО САСА́КИ (Chojiro Sashaki; 1516—1592) — керамист. С именем Т. С. связан расцвет производства керамики для чайной церемонии («тя-но-ю»). Выполнял изделия для тядзина Сэн-но Рикю. Испытал влияние кор. керамики периода Ли. Создал тип керамики «ракуяку». Произв.: тяван (чёрная глазурь, Киотский нац. м.); блюдо, тяван «Амадэра» — оба в Токийском нац. м.; тяван «Митибуцу» (конец 16 в., собр. Эгава, преф. Хиого).

ТЁСЮСА́Й СЯРА́КУ (Toshusai Sharaku), Сайто Дзюробэ — график и актёр конца 18 — нач. 19 вв. Жил в Эдо (совр. Токио). Был актёром театра Ноо у даймё Хатисука в пров. Ава (совр. префектура Тиба). Испытал влияние *Кацукава Сюнсё*, *Китагава Утамаро*. Представитель направления «укиё-э». Работал в жанре «актёры» («якуся-э»). Произв.: «Актёр Накаяма Томисабуро в женской роли», «Актёр Итикава Эбидзо в роли Такэмура Саданосина», «Актёр Итикава Дандзюро V в роли Моронао», «Актёр Отани Онидзи в роли Эдохэя», «Актёр Бандо Хикосабуро III», «Актёры Савамура Содзюро III и Сэгава Кикунодзё III» — все цв. ксил., 1794.

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont) — Tokyo, c. 99; Kurth J., Sharaku, Münch., 1910; Noguchi Jone, Sharaku, Tokyo, 1932; Grili Elise, Sharaku, Tokyo, 1962; на япон. яз.— Сяраку. Токио, 1956, «Гэйдзюцу бидзюцу», 1967, № 7, 1964, № 11.

Тёсюсай Сяраку. «Актёр Бандо Хикосабуро III». Цветная ксилография. 1794.

ТО́БА СЁ́ДЗО (Toba Sojo), Какую (1053—1140) — живописец, философ, учёный. Сын Минамото Такакуни. Был священником мон. Тоба-Сёдзо в местечке Тоба. Представитель школы буддийской живописи, один из основоположников япон. монохромной живописи. Произв. (приписываются Т. С.): свитки «Легенды горы Сиги» (мон. Тёгосэнсидзи, Нара), «Играющие звери» (мон. Кодзандзи, Киото).

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont) — Tokyo, 1968, p. 52; на япон. яз.— «Кокка», 1890—1912, № 10, 22, 46, 115, 129, 133, 213, 263.

Тоба Сёдзо. «Играющие звери». Бумага, тушь. Монастырь Кодзандзи. Киото.

ТОГА́Н, см. *Ункоку Тоган.*
ТОЁКУ́НИ I, см. *Утагава Тоёкуни.*
ТОЁКУ́НИ II, см. *Утагава Кунисада.*
ТОЙО́ О́ДА, см. *Сэссю.*
ТО́КИ ОКАМО́ТО, см. *Окамото Токи.*
ТОМИО́КА ТЭССА́Й, см. *Тэссай Томиока.*

ТО́РИИ КИЁНА́ГА (Torii Kiyonaga), Сиракоя Исибэ, Сэки Синсукэ [1752, Урага, пров. Сага (совр. префектура Канагава) — 1815, Эдо (совр. Токио)] — график и живописец. Жил в Эдо. Уч. у Тории Киёмицу. Испытал влияние *Судзуки Харунобу* и Корюсай Исода, традиций школы Кацукава. Представитель направления «укиё-э». Работал в жанре «красавицы» («бидзин-га»), «люди». Произв.: «Девушка, наблюдающая за молодым человеком» (нач. 1780-х гг.), «Вечером на реке Синагава», «Актёры Комадзо II и Монноскэ II», «Актёр Иваи Хансиро IV со слугой», «Мацумото Косиро IV с гейшей» (все — сер. 1780-х гг.), «Семейный вечер в Ёсивара» (конец 1780-х гг.), «Красавицы района Татибана» (1780-е гг.), «Вечерняя прохлада на берегу реки Окава» (1790-е гг.); диптих «На новый год в Нихонбаси» (конец 1780-х гг.); триптихи — «Любование тёплым вечером на берегу реки Сидзо» (1786), «Идущие под дождём в храме Мимэгури» (1788), «Посещение острова Эносима» (1788), «Летние сумерки на берегу реки Сумида» (конец 1780-х гг.); серии — «10 чайных домов» (1783), «Праздники пяти сезонов в играх детей» (сер. 1780-х гг.), «12 месяцев Юга» (1784—85), «Современные красавицы Ёсивара», «Обычаи Восточной Японии — в цвете»; все — цв. ксил.

Тории Киёнага. «Вечерняя прохлада на берегу реки Окава». Ксилография 1790-е гг.

Лит.: Hirano C., Kiyonaga. A study of his life and works, Boston, 1939; на япон. яз.— Ногути Ёнадзиро, Тории Киёнага, Токио, 1932; Такахаси Сигенциро, Киёнага, Токио, 1956.

ТО́РИИ КИЁНО́БУ [Torii Kiyonobu; ок. 1644 (или 1664) — 1729] — график. Жил в Эдо (совр. Токио). Уч. у своего отца, худож. Киёмото. Основатель династии худож. Тории, служивших при театре Кабуки. Работал в традициях *Хисикава Моронобу*, в жанре «люди». Создал жанр «театральные гравюры» (портреты актёров, афиши, программы), изобрёл подкраску от руки красным и жёлтым пигментами. Произв.: театр. плакат «Актёр Китидзуро Цуцуси» (1704); «В саду хризантем» (нач. 18 в.), «Актёры Итикава Дандзо и Фудзимура Хандаю в ролях Сога Горо и Сёсё» (1721), «Актёры Яманака Хэйкуро и Итикава Дандзюро I» (1-я четв. 18 в.); все — ксил.

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)—Tokyo, 1968, p. 64; на япон. яз. — «Кокка», 1922—25, № 390, 418.

Тории Киёнобу. «Актёр Китидзуро Цуцуси». Театральный плакат. Ксилография, подкраска от руки. 1704.

ТО́СА МИЦУНО́БУ (Tosa Mitsunobu; 1434—1521 или 1525) — живописец. Сын художника Тоса Хиросика. Жил в Киото. Возглавлял академию живописи Эдокоро. Представитель школы Тоса. Произв.: свитки — «История храма Киёмидзу» (1517), «История храма Сэйкодзи», диптих «Пейзаж Катада» (все — Токийский нац. м.), «История храма Тэндзин» (1503, храм Китано, Киото), «История храма Исиямадэра» (храм Исиямадэра, префектура Сига), «Батальные сцены эры Хогэн и Хэйдзи» (собр. Мицудайра Садахару, Токио), «Дзио-дзу» (копия со свитка «Дзио-дзу», сер. 4 в., мон. Нисонин, Киото; 1489, храм Дзёфукудзи, Киото), портрет императора Го Эн-ю (1492, мон. Унрюин, Киото).

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)—Tokyo, 1968, p. 77; на япон. яз.— «Кокка», 1890—1931, № 3, 75, 96, 118, 181, 488.

ТЭССА́Й ТОМИО́КА (Tessai Tomioka), Томпока Хякурэн (псевд. Тэссай; 1836—1924) — живописец. Уч. живописи в буддийском храме секты Сингон у монахини Отагаки Рэнгэцу (с 1855). Служил в синтоистском храме Отори в Такарадзуке (с 1877). Проф. Киотской гор. школы живописи (1894). Один из основоположников Япон. об-ва «Нанга». Произв.: свитки — «Поэт Тао Цянь» (1877), «Мытьё слона» (1909; оба — в МИНВ), «Чтение в дождь и ветер» (1912), «Сунь Чэндзэн в хижине» (1921), «Сун Сы-мяо, Гуаньин, Лаоцзы, Ли Тэ-гуай, Бодхихарма, пересекающие море» (1921, частн. собр.), «Страна бессмертных на острове Ин Чжоу» (1923, частн. собр.), «Воспоминание о чайной церемонии Лу Юй» (храм Сэйтёдзи, Киото); ширма «Дух горы Фудзи» (1903, собр. Об-ва «Сэйкодзин Хякурэн кай», префектура Хиого).

Лит.: Соколов С. Н., Три картины Тэссая, в сб.: Сокровища искусства стран Азии и Африки, вып. 2, М., 1976, «Japan Quarterly», 1957, v. 4, № 3; Tessai Tomioka. Painting and calligraphy. Exhibition, Tokyo, 1964; [Catalogue], Takarazuka, 1964; Odakane Taro. Tessai. Master of the literati style, Tokyo, 1966; «New Japan», 1967, v. 19; на япон. яз. — Одака Нэтаро, Томиока Тэссай, Токио, 1972.

УМЭТА́ДА МИЁДЗЮ (Umetada Myoju), Сигэёси II, Хикодзиро (1558, Киото — 1631) — оружейник. Род. в семье оружейника Сигэтака. Жил в Киото. Служил у полководцев Тоётоми Хидэёси и Хидэцугу. Прославился сложной техникой украше-

ния оружия. Основатель школы Умэтада. Произв.: цуба с изображением птиц и кинжала (М. естественной истории, Токио).

УМЭХА́РА РЮДЗАБУРО́ (Umehara Ryuzaburo; р. 1888, Киото) — живописец. Живёт в Токио. Окончил Кансайскую академию художеств в Осаке. Уч. у *Асаи Тю*, О. Ренуара (см. *Франция*; 1908—13). Чл. *Общества второй ступени*, *Общества отечественной живописи* (с 1926). Президент *Японской академии искусств* (1937—57). Посетил страны Зап. Европы (1956—58). Представитель направления «ёга». Произв.: «Золотое ожерелье», «Нарцисс», «Канны» (1921) — все в Токийском нац. м. совр. иск-ва; «Вид Пекина» (1930, Художеств. гал. Нитидо, Токио), «Ню и павлин» (1937, Художеств. м. Охара, Курасики), «Дворец Цыси» (1940, частн. собр., Киото).

Лит.: Каневская Н. А., Творчество Умэхара Рюдзабуро — представителя японского фовизма, в сб.: Научные сообщения Государственного музея искусства народов Востока, вып. 7, М., 1974; Collection of works by Ryuzaburo Umehara in the National museum of modern art, Tokyo, 1970.

УНКО́КУ ТОГА́Н (Unkoku Togan; 1547—1618) — живописец. Основоположник школы Ункоку. Развивал традиции *Сэссю*. Произв.: свиток «Слива и вороны» (частн. собр., Токио), ширмы «Гора Ёсино» (пара; собр. Мёри, Токио), «Китайский пейзаж» (Бостонский м. изящных иск-в), росписи — фусума «Сливовые деревья и вороны» (конец 19 в., Киотский нац. м.), «Пейзаж» (1588) в мон. Тофукудзи в Киото и панели «Благородные характеры» в мон. Кофукудзи в Наре.

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland(Vermont) — Tokyo, 1968, p. 122; на япон. яз. — «Кокка», 1896—1938, № 87, 262, 329, 551, 570, 575.

УТАГА́ВА КУНИЁСИ (Utagawa Kuniyoshi), Магосабуро Тораэмон [псевд. Итиюсай, Тёоро; 1797, Эдо (совр. Токио) — 1861]— график. Сын красильщика тканей. Испытал влияние *Утагава Тоёкуни*, Утагава Кунинао. Использовал приёмы зап.-европ. иск-ва. Представитель школы Утагава, направления «укиё-э». Работал в жанрах пейзажа, «люди». Выступал как иллюстратор. Произв.: «Легендарные холмы в Имадо» (нач. 1830-х гг.), «Куо Шу находит горшок с золотом» (сер. 1840-х гг.); серии «Знаменитые виды Эдо», «Нидзюсико» (1840-е гг.); илл. к кн. Бакин Кёкутэй «Суйкодэн» («О восьми псах-рыцарях клана Сатоми»); все — цв. ксил.

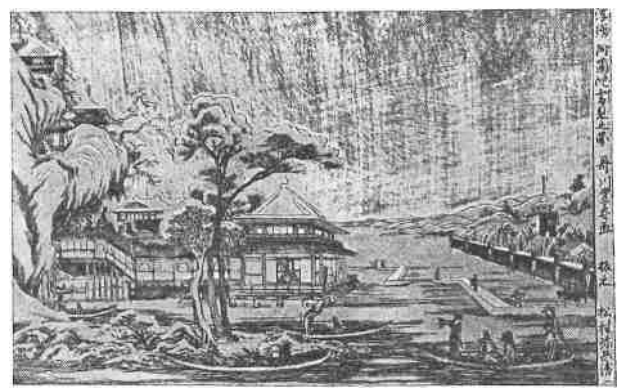
УТАГА́ВА КУНИСА́ДА (Utagawa Kunisada), Тоёкуни II (с 1844) [псевд. Итиюсай, Сёдзо Гототэй, Кёсёро Кинрайся, Гэппаро; 1786, с. Кацусика в местности Мусаси (совр. префектуры Сайтама, Токио, Канагава) — 1864, Эдо (совр. Токио)]—график. Жил в Эдо. Уч. у *Утагава Тоёкуни*. Представитель школы Утагава, направления «укиё-э». Работал в жанрах «актёры» («якуся-э»), «красавицы» («бидзин-га»). Произв.: «Актёр Ивап Кумэсабуро» (1808—18), «Пейзаж в тумане» (1830-е гг.), «Актёры» (сер. 19 в.), триптих «В Син-Ёсивара» (1834—1844), серия «Избранные актёры с видами 53 станций Токайдо» (1830-е гг.) — все цв. ксил.

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)—Tokyo, 1968, p. 71.

УТАГА́ВА ТОЁКУ́НИ (Utagawa Toyokuni), Тоёкуни I [псевд. Итиёсай Итю; 1769, Эдо (совр. Токио) — 1825, там же] — график. Сын знаменитого мастера театр. кукол Корохаси Горотэй. Уч. у *Утагава Тоёхару*, Ханабуса Иттё, Кётокусай Сюнъэй. Представитель направления «укиё-э». Опирался на традиции *Тории Киёнага*, *Кацукава Сюнсё*, *Китагава Утамаро*, *Тёсюсай Сяраку*. Работал в жанрах «красавицы» («бидзин-га»), «актёры» («якуся-э»). Произв.: «Игры в волан» (1790-е гг.), «В бамбуковой роще» (1790-е гг.), «47 ронинов» (1795), триптих «Красавица Окита из чайного дома» (1789—1800); серии «Портреты актёров на сцене» (ок. 1795), «Красавицы Ёсивара» (конец 18 в.); илл. к кн. «Жёлтый конверт» (1786); все — цв. ксил.

Лит.: Succo F., Utagawa Toyokuni und seine Zeit, Münch., 1913; на япон. яз.— Кикуни Садао, Утагава Тоёкуни, Токио, 1955.

УТАГА́ВА ТОЁХА́РУ (Utagawa Toyoharu), Тадзимая Сёдзиро [псевд. Итирюсай, Сэнрюсай, Сэн-о; 1734 или 1735, с. Усуки, пров. Бунго, совр. префектура Оита (по др. источникам — с. Тоёока, пров. Тадзима, совр. префектура Хиого)— 1813 или 1814, Эдо (совр. Токио)] — график и живописец. Жил в Киото, в Эдо. Уч. у Цурудзава Тангэй, Тория Сэкиэн, Исикава Тоёнобу, Нисимура Сигэнага. Копировал голл. и нем. гравюры на меди. Испытал влияние европ. живописи (применял линейную перспективу, светотеневую моделировку). Представитель направления «укиё-э». Основатель школы Утагава. Работал в жанре пейзажа (создал тип пейзажных гравюр с подчёркнутым перспективным построением — «уки-э»), «красавицы» («бидзин-га»). В 1796 возглавлял группу худож., реставрировавших мавзолей в погребальном комплексе Тосёгу в ансамбле в *Никко*. Произв.: «Снежный пейзаж в Голландии» (1770-е гг.), «Влюблённые с воздушным змеем» (1770-е гг.), триптихи «Выезд на соколиную охоту» (конец 18 в.) и «Выход на прогулку» (конец 18 в.); серии — «Известные виды Эдо» (конец 18 в.) и «8 видов озера Бива» (конец 1770-х гг.); все — цв. ксил.



Утагава Тоёхару. «Снежный пейзаж в Голландии». Цветная ксилография. 1770-е гг.

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)—Tokyo, 1968, p. 126; на япон. яз.— «Кокка», 1898, № 105.

УТАМАРО́, см. *Китагава Утамаро*.

УЭ́НО МАКО́ТО (Ueno Makoto; р. 1909, префектура Нагано) — график. Окончил Токийскую художеств. школу (в 1932). Уч. у *Хирацука Унъити*. Участник движения за пролетарское иск-во (1930-е гг.). Чл. *Общества, отечественной живописи* (с 1935), *Общества японского искусства*. Секретарь *Ассоциации японской гравюры*. Посетил СССР (в 1964 и 1969). Произв.: «Нищий в Уэно» (1943), «Сбор подписей» (1955), «Видение Нагасаки» (1967); серии «Бойня» (1957—59), «Сожжённая пагода» (1957), «Хиросима» (1959), «Старая женщина из Нагасаки» (1961—62); все — цв. ксил.

Соч. на япон. яз.: Гэмбаку-но Нагасаки (Нагасаки и атомный взрыв), Токио, 1970.

ФУДЗИВА́РА НОБУДЗА́НЭ (Fujiwara Nobuzane; псевд. Дзякусэй; 1176 — ок. 1268) — живописец, поэт, священник (в поздние годы жизни). Сын *Фудзивара Таканобу*. Жил в Киото. Представитель направления «ямато-э». Произв. (приписываются Ф. Н.): свитки — «Китано-тэндзин энги эмаки» («Легенда святилища Китано»; 1212, святилище Китано Тэмман дзиндзя,

Киото), серия «36 бессмертных поэтов» (собр. М. Нинагара, Токио), «Дневник „Никки“» (Художеств. м.— Фудзита, Осака; Гото, Токио), портрет императора Готоба (храм Минасэдзингу, префектура Осака).

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)—Tokyo, 1968, p. 87.

ФУДЗИВА́РА ТАКАЁСИ (Fujiwara Takayoshi; расцвет творчества — ок. 1150—1174) — живописец. Жил в Киото. Возглавлял живописную мастерскую при императорском дворе. Расписывал фусума дворцов. Представитель направления «ямато-э». Произв. (приписываются Ф. Т.): свитки — «Гэндзи-моногатари эмаки» [«Повесть о принце Гэндзи» (собр. Масуда, Токио; Художеств. м. Гото, Токио; Художеств. м. Токугава, Нагоя)], портрет экс-императора Тоба; ширма «Судзумуси» («История Судзуму»; Художеств. м. Гото, Токио).

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)—Tokyo, 1968, p. 117.

ФУДЗИВА́РА ТАКАНО́БУ (Fujiwara Takanobu), К а й с и н [1142—1205 (по др. источникам — 1143—1203)] — живописец, поэт, священник (в последние годы жизни). Представитель направления «ямато-э». Произв. (приписываются Ф. Т.): портреты — Минамото Ёритомо, Тайра-но Сигэмори, Фудзивара Мицуёси [(?); все — в мон. Дзингодзи, Киото], священника Хонэна; ширма «Императорская процессия в Сайсёкоин» (ок. 1170, совм. с Фудзивара Мицунага).

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)—Tokyo, 1968, p. 117.

ФУ́ДЗИТА ЦУГУХА́РУ (Fujita Tsuguharu), Ф у д з и т а Л е о н а р д (17.II. 1886, Токио — 29.I.1968, Париж) — живописец. Уч. в Токийской художеств. школе (1910—13). Жил и уч. в Париже (1913—29). С 1949 жил в Париже (известен под им. Ф у ж и т а, Foujita). Представитель направления «ёга». Произв.: «Вид Парижа» (1918), «В кафе» (М. совр. иск-ва, Париж); «Натюрморт с чернильницей и курительной трубкой» (1926), «Интерьер Дордонэ» (1940) — оба в М. иск-ва Бриджстон, Токио; «Кошки» (1940); свиток «Насекомые» (МИНВ).

Лит.: К а н е в с к а я Н. А., У истоков японского сюрреализма, в сб.: Научные сообщения Государственного музея искусства народов Востока, вып. 8, М., 1975.

ФУКУ́ДА ХЭЙХАТИРО́ (Fukuda Heihachiro; 28.II.1892, префектура Оита — 1974, Киото) — живописец. Уч. в Киотской высшей школе декор.-прикл. иск-ва (закончил в 1914), Киотской гор. школе живописи (закончил в 1918) у *Такэути Сэйхо* и Цутида Бакусэн. Чл. *Японской академии искусств.* Один из основателей Об-ва шести художников. Чл. *Общества японского искусства* (с 1948), комитета «*Выставки японского искусства*». Преподавал в Киотской гор. школе живописи (с 1924). Представитель нац. направления. Произв.: свитки — «Маис» (1929); «Красный мак» (1930-е гг.), «Ирисы» (1935, оба — в Нац. музее совр. иск-ва, Киото), «Побеги бамбука» (Художеств. м. Яматанэ, Токио); картины — «Первый снег» (1949, собр. семьи худож., Токио), «Дождь» (1953, Нац. музей совр. иск-ва, Токио), «Вода» (1958), ширма «Море» (1932) — все смеш. техника.

Лит.: К а н е в с к а я Н. А., Творческий путь Фукуда Хэйхатиро, в сб.: Сообщения Гос. музея искусства народов Востока, вып. 1, М., 1969; Heihachiro Fukuda. Posthumous exhibition. Tokyo, Kyoto. Catalogue, Kyoto, 1975; на япон. яз.— Фукуда Хэйхатиро тикай сакутэн Катарогу, Токио, 1966.

ХАМА́ДА СЁДЗИ (Hamada Shoji; р. 1894, префектура Канагава) — керамист. Жпвёт в деревне Масико, префектура Тотиги. В 1920-х гг. уч. у англ. керамиста Б. Лича в Лондоне. В 1931 совм. с искусствоведом Янаги Соэцу и *Каваи Кандзиро* основал *Общество японского народного искусства.* Испытал влияние керамики с верёвочным орнаментом эпохи Дзёмон и корейской периода Ли. Произв.: четырёхугольное блюдо (1939), ваза для цветов (1941), большое блюдо (чёрная глазурь, 1962), тяван (надглазурная роспись эмалевыми красками, 1968) — все в Нац. музее совр. иск-ва, Киото; четырёхугольная ваза для цветов с изображением ветки вишни, сосуд в стиле «дзёмон» — оба в М. япон. нар. иск-ва, Токио.

ХАРУНО́БУ, см. *Судзуки Харунобу.*

ХАСЭГА́ВА ТОХА́КУ [Hasegawa Tohaku, псевд. Н о б у х а р у, Т о х а к у; 1539, Нанао, пров. Ното (совр. префектура Исикава) — 24.II.1610, Эдо (совр. Токио)] — живописец, тядзин. Сын красильщика тканей. Был монахом в храме Корюдзи в Киото. Уч. у Сога Сёсё, Кано Соэй. Жил в Бунсиро, в Эдо (в конце жизни). Основоположник школы Хасэгава. Развивал традиции *Сэссю, Уккоку Тоган,* Му-ци (см. *Китай*). Имел почётный титул «хогэн». Работал в жанрах пейзажа, «животные», «цветы-птицы». Произв.: свитки — «Нава Нагатоси» (Токийский нац. м.), «Тридцать божеств» (1566, храм Дайходзи, Такаока), «Тядзин Сэн-но Рикю» (1595, собр. Омотэсэнкэ, Киото), «Нирвана» (1599, храм Хонроодзи, Киото), «Нантюан, убивающий кота» (храм Тэндзюэн, Киото), «Хуан Шаньгу, восхищающийся орхидеями»[мон. Дзюкуин (Дайтокудзи), Киото], «Пейзаж» (храм Энтокуин, Киото); ширмы — «Вишня и клёны» (храм Сёундзп, Киото), «Цветение сливы» (приписывается также *Кано Эйтоку*), «Сосна и цветы» (приписывается Х. Т.; обе — в мон. Тисякуин, Киото), «Сосны» (пара; Токийский нац. м.); росписи фусума — «Обезьяны на дереве» [мон. Рёсэнэн (Мёсиндзи), Киото], «Клёны» (мон. Тисякуин, Киото).

Хасэгава Тохаку. «Обезьяны на дереве». Роспись фусума. Бумага, тушь. Монастырь Рёсэнэн (Мёсиндзи). Киото.

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)—Tokyo, 1968, p. 122; на япон. яз.— «Кокка», 1906—34, № 198, 337, 394, 445, 513, 529.

ХИГАСИЯ́МА КАЙИ́ (Higashiyama Kai-i), С и н к и т и (р. 1908, Йокохама) — живописец. Уч. в Токийской художеств. школе (окончил в 1931) у Юки Сомэй, в Берлинском ун-те (1933—35). Чл. *Японской академии искусств.* Председатель жюри комитета «*Выставки японского искусства*». Представитель нац. направления. Произв.: «Вечерний свет» (1955, Министерство проовещения, Токио), «На горе» (1957), «Тихая весна» (1968, Художеств. м. Яматанэ, Токио), «Клёны» (1972), «Лес и белая лошадь» (1973), «Водопад» (1974), «Предновогодний вечер» (1975, Художеств. м. Яматанэ, Токио).

ХИДЭ́ЁРИ, см. *Кано Хидэёри.*

ХИРА́ЦКА УНЪЙТИ (Hiratsuka Un-ichi; р. 1895, Мацуэ) — график. Род. в семье архитектора. Уч. у графика Исии Хакутэй и у *Умэхара Рюдзабуро.* Один из основоположников совр. япон. гравюры. Организатор секции графики *Общества японского искусства.* Один из создателей Об-ва творческой гравюры (1919). Чл. *Ассоциации японской гравюры.* В наст. время живёт в США. Произв.: «Святой Нитирэн» (1931), «Одинокое дерево» (1940), «Ранняя осень в Хорюдзи» (1940), «Храм Ракан в дождь» (1945); «У подножья горы Аса-

ма», «Будда из Усуки», «Храм Нигацудо», «Дорожка из камней», «Отражение пагоды Кофукудзи в пруду Сурасава в Наре» — все 1950-е гг.; «Полная луна» (1957); все — ксил.

Лит.: Print works of Hiratsuke Un-ichi, Tokyo, 1951.

ХИРОСИГЭ, см. *Андо Хиросигэ.*

ХИСИ́ДА СЮНСО́ (Hishida Shunso; 1874, Миодзи, префектура Нагано — 1911, Токио) — живописец. С 1889 жил в Токио. Уч. у Юки Масаки и в Токийской художеств. школе (1890—95) у Хасимото Гахо, Окакура Тэнсин. Один из основателей *Японской академии искусств.* Посетил Индию (1903), США (1904). Чл. *Общества отечественной живописи.* Представитель нац. направления. Создатель «стиля моротай». Произв.: свитки — «Вдова и ребёнок» (1895), «Маленькая птичка на сосновом дереве» (1899), «Гора Пэнлай» (нач. 1900-х гг.), «Лунная ночь осенью» (1901), «Женщина, предлагающая молоко Шакьямуни» (1903), «Бамбук» (1908), «Луна четырёх сезонов» (1910) — все в Нац. м. совр. иск-ва, Киото; «Чёрная кошка» (Культурный фонд Эйсэй, Токио), «Весеннее утро» (часть диптиха, совм. с *Ёкояма Тайкан*; 1901, Художеств. м. Сэйбу-Таканава, Токио); парные ширмы «Опавшие листья» (1909, Нац. м. совр. иск-ва, Киото).

Лит.: Exhibition of for artists. Catalogue, Tokyo, 1960.

ХИСИКА́ВА МОРОНО́БУ (Hishikawa Moronobu), К и т и б э [псевд. Ю т и к у; ок. 1618, местечко Хода, пров. Ава (совр. префектура Тиба) — ок. 1694, Эдо, совр. Токио (по др. источникам — 1625 — ок. 1694, 1638—1714)] — живописец и график. Жил в Эдо. Испытал влияние школы Тоса, *Иваса Матабэ.* Один из основоположников направления «укиё-э». Работал в технике одноцветной гравюры, в жанре «люди», «красавицы» («бидзин-га»). Произв.: свитки — «Костюмы и обычаи», «Красавица» (оба — в Токийском нац. м.), «Известные сцены Эдо» (триптих; Художеств. м. Нэдзу, Токио); парные ширмы — «Весёлые кварталы и театры» (Императорское собр.), «Костюмы и обычаи» (частн. собр., Токио), «Жанровые сцены» (1670, Токийский нац. м.); «Мацукадзё и Мурасимэ», «Группа путешественников» (сер. 1670-х гг.), «Цирюльня» (1670—80-е гг.), «Влюблённые у ширмы» (1673—81), «Влюблённые со слугами» (ок. 1680), серии «Осакские истории» (1668), «100 изображений женщин этого бренного мира» (1681), «Сце-

Хисикава Моронобу. «Цирюльня». Ксилография, подкраска от руки. 1670—80-е гг.

ны Ёсивара» (ок. 1688), илл. к «Весенней книге» (сер. 17 в.), к кн. «100 поэтов» (изд. в Эдо, 1695) — все ксил.

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)—Tokyo, 1968, p. 80; на япон. яз.— «Кокка», 1891—1921, № 17, 62, 74, 174, 219, 229, 363, 378.

ХОКУСА́Й, см. *Кацусика Хокусай.*

ХОН-А́МИ КО́ЭЦУ (Hon-Ami Koetsu; псевд. Д з и т о к у с а й, К и т у а н, Т о к у ю с а й, 1558, Киото — 3.II.1637) — мастер художеств. лака, резьбы по дереву, керамист, каллиграф, живописец, мастер садового иск-ва, оружейник. Род. в семье оружейника Хон-Ами Кодзи. Жил в Киото. Уч. у *Кано Эйтоку.* Придворный живописец сёгунов Токугава Иэмицу и Токугава Иэясу. Как живописец работал в жанре «цветы-птицы». Способствовал развитию керамики типа «ракуяки», создал тип керамики «хон-гама», стиль декор. оформления «коэцу-бон». Изготовлял оружие для императорского двора. Произв.: свитки «Каллиграфия» (совм. с *Таварая Сотацу*; частн. собр., Токио), «Кленовые листья и стихи» (1606, М. Ямато бункакан, Нара), «Стихи» (совм. с *Таварая Сотацу*; Художеств. м. Хатакэяма, Токио); шкатулка с каллиграфической надписью, тушечница с изображением лодки, коробка для бумаг «Лодки среди тростника», шкатулка «Мост в Сано» (все — лак, Токийский нац. м.), шкатулка для письм. принадлежностей с изображением дровосека (лак, Художеств. м., Атами), книжная полка «Нонохи» (лак, частн. собр., Токио), тяван «Фудзи-сан» (керамика, Токийский нац. м.), тяван «Персик, покрытый снегом» (керамика, Художеств. м. Хатакэяма, Токио).

Лит.: Index of Japanese painters, Rutland (Vermont)—Tokyo, 1968, p. 64; на япон. яз.— «Кокка», 1894—1937, № 62, 207, 562.

ХОРИГУ́ТИ СУТЭ́МИ (Horiguchi Sutemi; р. 1895, префектура Гифу) — архитектор. Окончил Токийский ун-т. Проф. ун-та Мэйдзи в Токио. Чл. *Японской ассоциации строительной индустрии, Японской группы «Сецессион».* Работы: машинный зал Всемирной выставки в Токио (не сохранился, 1922), метеорологич. станция на о-ве Осима (1928), частн. дом в Токио (1937), отель «Хассёкан» в Нагое (1955).

ХЭЙХАТИРО́ ФУКУ́ДА, см. *Фукуда Хэйхатиро.*

ЭЙСИ́ ТЁБУНСА́Й (Eishi Chobunsai), Х о с о д а Д з и б у к ё (псевд. Э й с и Т ё б у н с а й, Х о с о й; 1756 — 1829) — живописец, график. Жил в Эдо (совр. Токио). Служил у сёгуна Токугава Ёхару хранителем колл. иск-ва. Уч. у Кано Эйсэн II. Представитель школы Кано, позже направления «укиё-э». Опирался на традиции *Утагава Тоёкуни, Китагава Утамаро, Тории Киёнага,* был помощником *Кацусика Хокусай.* Работал в жанрах «красавицы» («бидзин-га»), «люди». Произв.: «Сцены из драмы „Тюсингура“» (1789—1800), «Гейша Идзутоми» (ок. 1793—1794), «Праздник кукол» (сер. 1790-х гг.), «Куртизанки готовятся ко сну» (конец 1790-х гг.), серии «36 поэтесс» (1801), «7 прекрасных Комати» (1781—1800), илл. к роману «Гэндзи-моногатари» (1781), все — цв. ксил.; триптих из свитков «Снег, цветы, луна» (МИНВ).

Эйси Тёбунсай. «Гейша Идзутоми». Цветная ксилография. Около 1793—94.

Лит. на япон. яз.: «Кокка», 1896—1931, № 79, 103, 258, 487.

ЭЙТО́КУ, см. *Кано Эйтоку.*

Э́НКУ (Enku), К а ц у д з и к а (ок. 1628, пров. Мино — 15.VII.1695, похоронен близ храма Мирокудзи у

Энку. Автопортрет. Дерево. Храм Симмэйдзи. Секи (префектура Гифу).

горы Хида)—скульптор. Род. в семье крестьянина. Был буддийским священником храма Кодэндзи в пров. Овари, храма Ондзёдзи в пров. Мино, а затем странствующим проповедником. Жил в мон. Каннондзи в Нагое, Сэнкодзи близ Такаямы (префектура Гифу). Произв.: «Инари» (храм Каннондо в Хасима, префектура Гифу), «Фудо-мё» (храм Комэин в Санто-тё, префектура Сига), «Будда Якуси» (храм Ринкоин в Минамимуре, префектура Гифу), «Сё Каннон», «Айдзэн-мё» (оба — в мон. Каннондзи, в Нагое), 12 стражей Будды Якуси (мон. Сёгакудзи, префектура Айти), «Каннон», «Бодхисатва Дзидзо» (оба — в храме Рэнгэбудзи, префектура Гифу), автопортрет, «Кангосин» (оба — в храме Симмэйдзи в Секи, префектура Гифу) — все дер.

Лит.: Комаровский Г. Е., Пять тысяч будд Энку, М., 1968 (лит.); на япон. яз.— Ёсида Томио, Энку то Нагоя, Нагоя, 1962; Иидзава Тадасу, Кацудзика Энку, Токио, 1973.

ЯМАМО́ТО КАНАЭ́ (Yamamoto Kanae; 1882, Окадзаки — 1946, Синсю, близ Токио) — график и живописец. Окончил Япон. академию изящных иск-в в Уэно в Токио (1906). Уч. у Сакураи Гёин. В 1912—14 путешествовал по Европе. Испытал влияние направления «укиё-э», *Исии Цурудзо*, зап.-европ. гравюры. Один из основоположников совр. япон. гравюры. Чл. Токийского клуба гравюры (1915). В 1916—19 посетил Францию и Сов. Россию. Основатель Об-ва япон. творческой гравюры. Сотрудничал в газете «Иомиури» (1920—30-е гг.). Основатель (совм. с Исии Хакутэй) ж. «Хосун». Президент *Ассоциации японской гравюры*. Произв.: «Рыбак» (1904), «У стены» (1912), «Французская деревня весной» (1913), «Московская улица» (1916), «Москва» (1917), «Бретонка» (1920), «Небольшой залив в Англии» (1935), «Пейзаж Москвы», портрет Саши (оба — нач. 1920-х гг.) — все цв. ксил.

ЯСУ́И СОТАРО́ (Yasui Sotaro; 1888, Клото — 1955) — живописец. Уч. у *Асаи Тю*, в школе «Сайгоин ёга кэнкюдзё» (1904—06), а затем в Кансайской академии художеств (1906—07) в Осаке. Чл. *Общества второй ступени* (1915—1935) и *Общества круга* (1937—1955). Представитель направления «ёга». Произв.: «Женщина, моющая ноги» (1913, частн. собр.), «Розы» (1932, М. иск-ва Бриджстон, Токио), «Цзин Жун» (1934, Нац. музей совр. иск-ва, Токио), портрет Ёкояма Тайкан (1946), «Внучка» (1950, Художеств. м. Охара, Курасики), «Пейзаж с красным мостом» (1954, частн. собр., Токио).

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Художеств. ин-т Канадзава в Канадзаве, осн. в 1950; включает художественно-пром. ф-т. **Киотская высшая школа декоративно-прикл. иск-ва,** осн. в 1902. **Киотский гор. университет иск-в,** осн. в 1891 (до 1945 — Киотская гор. школа живописи, до 1950— Киотская гор. художеств. школа, до 1969 — Киотский гор. художеств. ин-т): ф-ты — живописи, скульптуры, декор.-прикл. иск-ва. **Киотский нац. ун-т иск-в. Киотский художеств.-пром. и текстильный ин-т,** осн. в 1903: ф-ты — арх-ры, керамики, дизайна, текст. машин, крашения. **Кансайская академия художеств** в Осаке, осн. в 1903 (до 1906 — частн. школа «Сайгоин ёга кэнкюдзё»). **Художеств.-пром. ф-т ун-та Тиба,** осн. в 1949. **Токийский нац. ун-т изящных иск-в и музыки,** осн. в 1949; включает отд. дизайна. **Токийский ун-т иск-в,** осн. в 1887 (до нач. 1930-х гг.— Токийская художеств. школа, до 1949 — Токийский художеств. ин-т): ф-ты — арх-ры, живописи «нихонга», живописи «ёга», скульптуры, графики, керамики. **Токийский ун-т иск-в и дизайна,** осн. в 1965. **Ун-т иск-в Мусасино** в Токио, осн. в 1929: ф-т пластич. искусств с отд. живописи, скульптуры, пром. иск-ва и визуальных коммуникаций. **Ун-т прикл. иск-ва Тама** в Токио, осн. в 1935: ф-ты—арх-ры и художеств. с отд. скульптуры, живописи, дизайна. **Художеств.-пром. школа Кобу** в Токио, осн. в 1876 (как отд. Технологич. колледжа, закрыта в 1882): отд. живописи и скульптуры. **Художеств. колледж Японского ун-та** в Токио, осн. в 1889 (до 1903 — колледж): отд. изобразит. иск-ва, музыки, театра, кино, художеств. фотографии, кафедра дизайна. **Японский ун-т иск-в** в Токио, осн. в 1889 (до 1945 — Токийская академия изящных иск-в в Уэно). **Высшее художеств.-пром. училище Кюсю** в Фукуоке, осн. в 1968.

УЧРЕЖДЕНИЯ. ОРГАНИЗАЦИИ. ОБЪЕДИНЕНИЯ

О б щ и е. **Япон. академия иск-в** (Нихон бидзюцу ин) в Токио, осн. в 1898, реорганизована в 1914, 1958; объединение живописцев нац. направления, скульпторов, мастеров декор.-прикл. иск-ва. **Ассоциация свободного иск-ва** (Дзию бидзюцу кай), осн. в 1936; объед. живописцев европ. направления, графиков, скульпторов. **Всеяпонская федерация пролетарского иск-ва** (Дзэн нихон мусонся пурорэтариа гэйдзюцу рэммэй, 1928—31) в Токио; объед. живописцев европ. направления, скульпторов, графиков, художников театра и фотографии. **«Выставки япон. иск-ва»** в Токио, осн. в 1946; комитет ежегодных выставок живописи нац. и европ. направлений, скульптуры, каллиграфии, декор.-прикл. иск-ва. **Новая творч. группа** (Синсэй саку ха), осн. в 1936; объед. живописцев нац. и европ. направлений, скульпторов, графиков, арх-ров. **Об-во весеннего солнца** (Сюнье кай), осн. в 1922; объед. живописцев нац. и европ. направлений, графиков, худож. театра. **Об-во второй ступени** (Ника кай) в Токио, осн. в 1914 (распущено в нач. 1940-х гг., восстановлено в 1947); объед. живописцев европ. направления, графиков, скульпторов, мастеров художеств. фотографии. **Об-во отечеств. живописи** (Коку гака кай), осн. в 1918; объед. живописцев европ. направления, графиков, мастеров декор.-прикл. иск-ва, художеств. фотографии. **Об-во передового иск-ва** (Дзэнъэй бидзюцу кай), осн. в 1947; объед. живописцев нац. и европ. направлений, скульпторов, графиков, арх-ров. **Об-во третьей ступени** (Санка кай), осн. в 1924; объед. живописцев европ. направления, скульпторов, графиков. **Об-во японского иск-ва** (Нихон бидзюцу кай) в Токио, осн. в 1946; объед. живописцев, скульпторов, графиков демократич. направления. **Союз пролетарского иск-ва** (Пурорэтариа гэйдзюцу рэммэй, 1929—34) в Токио; объед. живописцев европ. направления, скульпторов, графиков.

А р х и т е к т у р а. **Япон. ассоциация строит. индустрии** (Нихон косаку бунка рэммэй) в Токио, осн. в 1937. **Лига молодых япон. арх-ров** (Нихон синсэй кэнтику рэммэй), осн. в 1932. **Общество япон. архитектуры** (Нихон кэнтику гака кай), осн. в 1887. **Япон. группа «Сецессион»** (Бунриха кэнтику кай) в Токио, осн. в 1920; объед. архитекторов европейского направления.

Живопись. **Ассоциация независимого иск-ва** (Докурицу бидзюцу кёкай), осн. в 1930; объед. живописцев европ. направления. **«Выставки протеста»** (Когэн тэн); объед. живописцев европ. направления. **Об-во белой лошади** (Хакуба кай; 1896—1911); объед. живописцев европ. направления. **Об-во круга** (Иссуй кай), осн. в 1936; объед. живописцев европ. направления. **Об-во культуры и иск-ва** (Бидзюцу то бунка кёкай) в Токио, осн. в 1937; объед. живописцев европ. направления. **Об-во мэйдзийского иск-ва** (Мэйдзи бидзюцу кай; 1889—1900); объед. живописцев реалистич. направления. **Об-во япон. экспрессионистов** (Нихон хёгэн ка сосакёти). **Совместное художеств. об-во** (Кодо бидзюцу йекай), осн. в 1947; объед. живописцев европ. направления.

Графика. **Академия япон. гравюры** (Нихон ханга ин), осн. в 1941, реорганизована в 1952. **Ассоциация япон. гравюры** (Нихон ханга кёкай). **Об-во гравюры укиё-э** (Укиё-э кай), осн. в 1964; объед. графиков, искусствоведов, коллекционеров япон. гравюры и специалистов по её изучению. **Об-во новой гравюры** (Синханга конва кай), осн. в 1946. **Об-во развития гравюры** (Нихон ханга ундо кёкай, 1948—1958). **Япон. об-во акварели** (Нихон сусайда кай), осн. в 1913.

Декор.-прикл. иск-во. **Об-во япон. нар. иск-ва** (Нихон мингэй кай), осн. в 1931; объед. мастеров нар. иск-ва. **Об-во япон. ремёсел** (Нихон когэй кай), осн. в 1951. **Об-во япон. совр. декор. иск-ва** (Нихон гэндай когэй бидзюцу кай) в Токио (филиал в Риме), осн. в 1961.

Дизайн. **Япон. ассоциация дизайнеров** (Нихон индасуториару дэдзайн ассошиэйшен, Japan Industrial Designers Association, ДЖИДА) в Токио, осн. в 1952; нац. творч. союз япон. дизайнеров по проектированию пром. изделий. **Япон. организация содействия развитию дизайна** (Нихон сангё дэдзайн синко кай, Japan Industrial Design Promotion Organization, ДЖИДПО) в Токио, осн. в 1969 (при Министерстве внешней торговли и промышленности). **Ин-т исследования промышленных изделий** (Нихон гидзюцуин сэйхин кагаку кэнкюсё, до 1969 — Ин-т пром. иск-ва) в г. Сендай, осн. в 1928, в 1940 переведён в Токио; исследования материалов, технологии изготовления и качества пром. изделий, работы в обл. методологии художеств. конструирования, эргономики и прикл. антропометрии.

ПЕРИОДИКА (ЖУРНАЛЫ)

«Аториэ» («Ателье») — по теоретич. проблемам зарубежного европ. иск-ва, выходит ежемесячно с 1924. **«Бидзюцу кэнкю»** («Искусствознание») — по теоретич. вопросам япон. иск-ва, орган Ин-та искусствознания, выходит 6 раз в год с 1932. **«Бидзюцу ундо»** («Движение в иск-ве») — по теоретич. вопросам япон. и европ. иск-ва, имеющий демократич. направленность, орган Об-ва япон. иск-ва, выходит с 1948 в Токио. **«Гакури э то сита»** («Теория живописи и практика») — по вопросам европ. и япон. живописи, выходит 4 раза в год. **«Гэйдзюцу синтё»** («Новые течения в искусстве») — по вопросам ср.-век. и совр. арх-ры, изобразит. иск-ва и декор.-прикл., а также театра, кино, художеств. фотографии, выходит ежемесячно с 1950 в Токио. **«Гэйдзюцу сэкацу»** («Художественная жизнь») — по проблемам япон. и европ. иск-ва, выходит с 1948 в Токио. **«Индасуториару дэдзайн»** («Промышленный дизайн») — по вопросам теории, методики и практики художеств. конструирования, орган Япон. ассоциации дизайнеров, выходит 6 раз в год с 1962 в Токио. **«Кокка»** («Государственные сокровища») — по вопросам классич. япон. иск-ва, выходит с 1889. **«Кэнтику дзасси»** («Журнал по архитектуре») — орган Об-ва по изучению япон. арх-ры, выходит ежемесячно с 1887 в Токио. **«Мидзуэ»** («Акварель») — по теоретич. проблемам зарубежного иск-ва, выходит ежемесячно с 1905 в Токио. **«Мингэй»** («Народное искусство») — по проблемам нар. декор. иск-ва, орган Об-ва япон. нар. иск-ва, выходит ежемесячно. **«Мингэй тэтё»** («Путеводитель по народному искусству») — по проблемам нар. декор.-прикл. иск-ва, выходит ежемесячно с 1958. **«Сансай»** («Три цвета») — по проблемам нац. иск-ва, выходит ежемесячно с 1946 в Токио. **«Сюппан ньюс»** («Публикация новостей») — публикует информацию о новейших произв. япон. живописи, скульптуры, графики, выходит 4 раза в год. **«Design News»** («Новости дизайна») — орган Япон. организации содействия развитию дизайна, выходит 6 раз в год с 1975 в Токио. **«The Japan Architect»** («Японский архитектор») — по вопросам теории и практики япон. архитектуры, выходит ежемесячно с 1925 в Токио.

Авторы. Очерк: Н. А. Виноградова (арх-ра, изобразит. и декор.-прикл. иск-во 8-го тысячел. до н. э.— 1333), Е.А. Сердюк (арх-ра, изобразит. и декор.-прикл. иск-во 1333—1868); иск-во последней трети 19—20 вв.— А. В. Иконников (арх-ра), Н. А. Каневская (изобразит. иск-во), Н. С. Николаева (декор.-прикл. иск-во), М.А. Новиков (дизайн). Справки: о городах, худож., архитекторах — Н. А. Каневская; об учебных заведениях, учреждениях, организациях, объединениях, периодике — Н. А. Каневская, в обл. дизайна — М. А. Новиков.

Консультанты: Н. А. Иофан (арх-ра, изобразит. и прикл. иск-во 8-го тысячел. до н. э.— 1333), Н. А. Виноградова (арх-ра, изобразит. и декор.-прикл. иск-во 1333—20 в.), Н. А. Каневская (арх-ра, изобразит. и декор.-прикл. иск-во 1333—1868, арх-ра последней трети 19—20 вв.), Б. Г. Воронова (изобразит. иск-во 1614—1868), С. Н. Соколов, Н. А. Виноградова, Б. Г. Воронова, А. В. Иконников (справки о худож., арх.), М. А. Новиков (справки об учебных заведениях, организациях, периодике).

БИБЛИОГРАФИЯ И ЕЁ ОФОРМЛЕНИЕ

При описании периодических изданий, трудов научных учреждений принимаются следующие сокращения:

«ВДИ» — «Вестник древней истории»
ВИА$_1$ — Всеобщая история архитектуры, т. 1—2, М., 1958—63
ВИА$_2$ — Всеобщая история архитектуры в 12 т., М., 1944
ВИИ — Всеобщая история искусств, т. 1—6, М., 1956—66
ВИМК — «Вестник истории мировой культуры»
«ДИ СССР» — журнал «Декоративное искусство СССР»
ЕИИИ — Ежегодник Института истории искусств АН СССР (ныне — Институт искусствознания Министерства культуры СССР)
ИАН ООН — Известия Академии наук СССР. Отделение общественных наук
ИИЗС — История искусства зарубежных стран, т. 1—3, М., 1961—65
ИРА — История русской архитектуры, М., 1956
ИРИ — История русского искусства. Издание Академии наук СССР, т. 1—13, М., 1953—69
ИРИ (АХ СССР) — История русского искусства. Издание Академии художеств СССР, т. 1—2, М., 1957—60
КСИА — Краткие сообщения Института археологии АН СССР
КСИВ — Краткие сообщения Института востоковедения АН СССР
КСИИМК — Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН СССР
КСИЭ — Краткие сообщения Института этнографии АН СССР
МИА — Материалы и исследования по археологии СССР
НИИ — Научно-исследовательский институт
РБС — Русский биографический словарь
РИ, 18 в.— Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Восемнадцатый век, М., 1952
РИ, 1-я пол. 19 в.— Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Первая половина девятнадцатого века, М., 1954
РИ, сер. 19 в.— Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века, М., 1958
РИ, 2-я пол. 19 в.— Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина девятнадцатого века, М., 1962
Ровинский, Подробный словарь...— Подробный словарь русских гравёров XVI—XIX вв. Составил Д. А. Ровинский, т. 1—2, СПБ, 1895
СА — Советская археология (сборники)
«СА» — «Советская археология» (журнал)
СМАЭ — Сборник Музея антропологии и этнографии АН СССР
Уч. зап.— Учёные записки
СЭ — Советская этнография (сборники)
«СЭ» — «Советская этнография» (журнал)
Сообщения ГЭ — Сообщения Государственного Эрмитажа
СИИИ АН СССР — Сообщения Института истории искусств АН СССР (ныне — при Министерстве культуры СССР)
ТЭ — Труды Государственного Эрмитажа
ТИИИ АН СССР — Труды Института истории искусств АН СССР
ТИЭ — Труды Института этнографии АН СССР
ТОВЭ — Труды Отдела Востока Государственного Эрмитажа
ЮТАКЭ — Южно-Туркменская археологическая комплексная экспедиция
AJA — «American Journal of Archaeology»
BMFEA — «Museum of Far-Eastern Antiquities. Bulletin»
RA — «Revue archéologique»
RIASA — «Rivista dell'Istituto d'archeologia e storia dell'arte»
SPA — A survey of Persian art, ed. A. U. Pope and P. Ackerman
«Transactions of RIBA» — «Transactions of Royal Institute of British Architects»

Для библиографических описаний приняты следующие сокращения географических названий:

Д.— Дерпт
Ер.— Ереван
Л.— Ленинград
М.— Москва
М.— Л.— Москва — Ленинград
О.— Одесса
П.— Петербург, Петроград
СПБ — Санкт-Петербург
Т.— Таллин
Таш.— Ташкент
Тб.— Тбилиси
Х.— Харьков
Amst.— Amsterdam
Antw.— Antwerpen
B.— Berlin
Balt.— Baltimore
B. Aires — Buenos Aires
Bdp.— Budapest
Berk.— Berkeley
Brat.— Bratislava
Brux.— Bruxelles
Buc.— Bucureşti
Chi.— Chicago
Cambr.— Cambridge
Dresd.— Dresden
Edinb.— Edinburgh
Frankf./M. — Frankfurt am Main
Gen.— Genève
Halle/S.— Halle (Saale)
Hamb.— Hamburg
Hdlb.— Heidelberg
Hels.— Helsingfors, Helsinki
Kbh.— København
Kr.— Kraków
Ill.— Illinois
L.— London
Laus.— Lausanne
Lw.— Lwów
Liv.— Liverpool
Los Ang.— Los Angeles
Lpz.— Leipzig
Luxemb.— Luxemburg
Manch.— Manchester
Mass.— Massachusetts
Md — Maryland
Melb.— Melbourne
Mil.— Milano
München.— München
Oxf.— Oxford
N. Y.— New York
P.— Paris
Pa — Pennsylvania
Phil.— Philadelphia
S., C.— Sofia, София
S. F.— San Francisco
Spring.— Springfield
Stanf.— Stanford
Stockh.— Stockholm
Strasb.— Strasbourg
Strassb.— Strassburg
Stuttg.— Stuttgart
U. S.— United States
W.— Wien
Wash.— Washington
Warsz.— Warszawa
Wis.— Wisconsin
Wr.— Wrocław
Z.— Zürich

Сокращения библиографических описаний в изданиях на разных языках:

Без указания года издания — б. г., s. a.
Без указания места издания — б. м., s. l.
В русском переводе — в рус. пер.
Вступительная статья — вступит. ст.
Выпуск — вып., fasc.
Глава — гл., ch., cap., Kap., kap.
И другие — и др., a. o., e. a., u. a., y. o.
Издание, издано — изд., ed., éd., Aufl., Ausg., hrsg., wyd., vyd., uppl.
Издание продолжается — изд. продолж.
Литература — лит.
Перевод — пер., transl., trad., Übers.
Раздел — разд., Abt.
Редактор, редакция — ред., ed., réd., red., dir., Hrsg.
Сочинения — соч.
Страница — с., p., S., s.
Тетрадь — тетр.
Том, тома — т., тт., v., t., Bd, bd, sv., dl, vol.
Часть — ч., pt, pt., Tl, cz.,-c., tr.

УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ НА КАРТАХ

ГРАНИЦЫ

государственные

союзных республик СССР, республик ЧССР и СФРЮ

автономных республик и областей СССР, административных единиц иностранных государств

Границы города

ПАССИ — Названия районов города

СТОЛИЦЫ И АДМИНИСТРАТИВНЫЕ ЦЕНТРЫ

◉ Столицы государств, союзных республик СССР, республик ЧССР и СФРЮ

◎ Столицы АССР, центры областей и центры колониальных владений

⊙ Центры административных единиц иностранных государств

Примечание. Административные единицы, одноимённые с названием их центров на картах не подписаны

Звиков ▲ Отдельно расположенные архитектурные и археологические памятники

Эль-Хурайба ∴ Развалины древних населённых пунктов

СПИСОК ОСНОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ, ПРИНЯТЫХ В ЭНЦИКЛОПЕДИИ «ИСКУССТВО СТРАН И НАРОДОВ МИРА»

АА — Академия архитектуры
Абх. АССР — Абхазская АССР
австр.— австрийский
австрал.— австралийский
Адж. АССР — Аджарская АССР
адм.— административный
аз.— азербайджанский
Аз. ССР — Азербайджанская ССР
акад.— академик, академический
акв.— акварель, акварельный
алб.— албанский
амер.— американский
АН — Академия наук
англ.— английский
АО — автономная область
араб.— арабский
аргент.— аргентинский
арм.— армянский
Арм. ССР — Армянская ССР
арх.— архитектор, архитектурный
арх-ра — архитектура
АСиА СССР — Академия строительства и архитектуры СССР
АСиА УССР — Академия строительства и архитектуры УССР
АСНОВА — Ассоциация новых архитекторов
афр.— африканский
АХ — Академия художеств
АХРР — Ассоциация художников революционной России
АХР — Ассоциация художников революции
Б.— Большой (в географических названиях)
белорус.— белорусский
бельг.— бельгийский
берл.— берлинский
бирм.— бирманский
б-ка — библиотека
болг.— болгарский
браз.— бразильский
Брера — пинакотека Брера, Милан
брит.— британский
Брит. м.— Британский музей, Лондон
бр.— бронза
БССР — Белорусская ССР
букв.— буквально
бурж.— буржуазный
Бурят. АССР — Бурятская АССР
б. ч.— большая часть, большей частью
быт.— бытовой
В.— восток
в., вв.— век, века
ВАНО — Всесоюзное архитектурно-научное общество
ВАХ — Всероссийская Академия художеств
ВДНХ — Выставка достижений народного хозяйства, Москва
вен.— венский
венг.— венгерский
венец.— венецианский
визант.— византийский
вкл.— включительно, включая
ВНР — Венгерская Народная Республика
внутр.— внутренний
воен.— военный
ВОПРА — Всесоюзное объединение пролетарских архитекторов
вост.— восточный
в т. ч.— в том числе
ВСХВ — Всесоюзная сельскохозяйственная выставка, Москва
Вхутеин — Высший государственный художественно-технический институт, Москва
Вхутемас — Высшие государственные художественно-технические мастерские, Москва
вып.— выпуск
выс.— высота
г.— год, гора, город
газ.— газета, газетный
гал.— галерея
гг.— годы, города
ГДР — Германская Демократическая Республика
ген.— генеральный
герм.— германский
ГИМ — Государственный исторический музей, Москва
гл.— главный
гл. обр.— главным образом
ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва
ГМР — Государственный музей Революции СССР, Москва
ГМУИИ УССР — Государственный музей украинского изобразительного искусства Украинской ССР в Киеве
гор.— городской
горком — городской комитет
гос.— государственный
гос-во — государство
гр.— гравюра
град-ство — градостроительство
гражд.— гражданский
греч.— греческий
ГРМ — Государственный Русский музей, Ленинград
груз.— грузинский
Груз. ССР — Грузинская ССР
ГСХМ — Государственные свободные художественные мастерские
ГТГ — Государственная Третьяковская галерея, Москва
ГЭ — Государственный Эрмитаж, Ленинград
ГЭС — гидроэлектростанция
Даг. АССР — Дагестанская АССР
дат.— датский
ДВП — Дирекция художественных выставок и панорам
декор.— декоративный
диам.— диаметр
дер.— дерево, деревянный
дл.— длина
др.— другой, древний
др.— древне- (напр., др.-греч. — древнегреческий)
ДРВ — Демократическая Республика Вьетнам
Дрезд. г.— Дрезденская галерея
европ.— европейский
егип.— египетский
ж.— журнал
жанр.— жанровый
жел.-бет.— железобетон, железобетонный
З.— запад
зап.— западный
зап.-европ.— западноевропейский
значит.— значительный
и др.— и другие
ИЖСА — Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, Ленинград
изд.— издаёт, издание, издаётся
илл.— иллюстрация
им.— имени
и мн. др.— и многие другие
инд.— индийский
инж.— инженер, инженерный
ИНПИИ — Институт пролетарских изобразительных искусств, Ленинград
ин-т — институт
и т. п.— и тому подобное
и пр.— и прочие
иран.— иранский
ирл.— ирландский
иск-во — искусство
исл.— исландский
исп.— испанский
итал.— итальянский
каз.— казахский
Каз. ССР — Казахская ССР
кам.— камень, каменный
канад.— канадский
кар.— карандаш
Каракалп. АССР — Каракалпакская АССР
КАССР — Коми АССР
кв.— квадратный
кельт.— кельтский
киев.— киевский
кирг.— киргизский
Кирг. ССР — Киргизская ССР
кирп.— кирпичный, кирпич
кит.— китайский
к.-л.— какой-либо
км — километр
кн.— книга, князь
КНР — Китайская Народная Республика
колл.— коллекция
кол-во — количество
кор.— корейский
корол.— королевский
к-рый — который
ксил.— ксилография
культ.— культовый
лат.— латинский
лат.-амер.— латиноамериканский
латв.— латвийский
Латеран — Латеранский музей, Рим
ЛВХПУ — Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухиной (бывшее Штиглица)
ленингр.— ленинградский
ЛИИКС — Ленинградский институт инженеров коммунального строительства
ЛИНЖАС — Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры
линогр.— линогравюра
ЛИСИ — Ленинградский инженерно-строительный институт
лит.— литературный
литогр.— литография
лонд.— лондонский
Лувр — музей Лувр, Париж
ЛХПТ — Ленинградский художественный педагогический институт
м.— музей (при названии)
М.— Малый (в географических названиях)
м — метр
МАИ — Московский архитектурный институт
македон.— македонский
малайск.— малайский
МВХПУ — Московское высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское)
МГУ — Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова
междунар.— международный
мекс.— мексиканский
мес.— месяц
Метр.-м.— Метрополитен-музей, Нью-Йорк
МИИИ — Московский институт изобразительных искусств
МИНВ — Государственный музей искусства народов Востока, Москва
МИПИДИ — Московский институт прикладного и декоративного искусства
миф.— мифологический
млн.— миллион
млрд.— миллиард
мн.— многие, многое
МНР — Монгольская Народная Республика
моз.— мозаика
молд.— молдавский
МОЛХ — Московское общество любителей художеств
мон.— монастырь, монастырский
монг.— монгольский
моск.— московский
мр.— мрамор
МСА — Международный союз архитекторов
МССР — Молдавская ССР
МТХ — Московское товарищество художников
МУЖВЗ — Московское училище живописи, ваяния и зодчества
мусульм.— мусульманский
МХИ — Московский художественный институт им. В. И. Сурикова
мюнх.— мюнхенский
наз.— называется, называемый
назв.— название
напр.— например
нар.— народный
наст.— настоящий
Нах. АССР — Нахичеванская АССР
нац.— национальный
нач.— начало, начальный
неизв.— неизвестный
нем.— немецкий
нерегул.— нерегулярный
неск.— несколько
н.-и.— научно-исследовательский
нидерл.— нидерландский
ниж.— нижний
новогреч.— новогреческий
норв.— норвежский
н. э.— наша эра
о-в — остров

ОАР — Объединённая Арабская Республика
об-во — общество
обком — областной комитет
обл.— областной, область
Обмоху — Общество молодых художников
объед.— объединение
ок.— около
окр.— окрестности
ОМАХР — Объединение молодёжи Ассоциации художников революции
ОМХ — Общество московских художников
ОПХ — Общество поощрения художников
ОРС — Общество русских скульпторов
ОСА — Общество современных архитекторов
осн.— основан, основанный, основной
ОСТ — Общество художников-станковистов
отд.— отделение
оф.— офорт
ОХР — Общество художников-реалистов
пам.— памятник
переим.— переименован
перс.— персидский
петерб.— петербургский
Питти — музеи дворца Питти, Флоренция
пл.— площадь
ПНР — Польская Народная Республика
п-ов — полуостров
пол.— половина
португ.— португальский
пос.— посёлок
Прадо — музей Прадо, Мадрид
преим.— преимущественно
прибл.— приблизительно
прикл.— прикладной
пров.— провинция, провинциальный
произв.— произведение
пром.— промышленный
пром-сть — промышленность
проф.— профессор
псевд.— псевдоним
р.— река (при названии)
р., род.— родился
РАПХ — Российская ассоциация пролетарских художников
регул.— регулярный
реконстр.— реконструкция
религ.— религиозный
респ.— республиканский, республика
рим.— римский
рис. — рисунок
р-н — район
РСФСР — Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика
рум.— румынский
рус.— русский
С.— север
с.— село, селение
СА — Союз архитекторов
сб.— сборник
св.— свыше, святой
С.-В.— северо-восток
сев.— северный
сев.-вост.— северо-восточный
сев.-зап.— северо-западный
сер.— середина
серб.— сербский
С.-З.— северо-запад
сканд.— скандинавский
скульпт.— скульптурный
слав.— славянский
след.— следующий
см — сантиметр
см.— смотри
собр.— собрание
собств.— собственно
сов.— советский
совм.— совместно
совр.— современный
сост.— составитель
соч.— сочинение
ср.— средний
ср.-век.— средневековый
СРР — Социалистическая Республика Румыния
СРХ — Союз русских художников
ССА — Союз советских архитекторов
СССР — Союз Советских Социалистических Республик
ССХ — Союз советских художников
ст.— старый, статья
стр.— страница
стр-во — строительство
СФРЮ — Социалистическая Федеративная Республика Югославия
СХ — Союз художников
с.-х.— сельскохозяйственный
СХПУ — Строгановское художественно-промышленное училище
США — Соединённые Штаты Америки
табл.— таблица
тадж.— таджикский
Тадж. ССР — Таджикская ССР
т-во — товарищество
т. д.— так далее
т. е.— то есть
терр.— территориальный, территория
тех.— технический
т. к.— так как
т. н.— так называемый
т. обр.— таким образом
ТПХВ — Товарищество передвижных художественных выставок
трад.— традиционный, традиция
тур.— турецкий
туркм.— туркменский
Туркм. ССР — Туркменская ССР
тыс.— тысяча
тысячел.— тысячелетие
тюрк.— тюркский
узб.— узбекский
укр.— украинский
ул.— улица
ум.— умер
ун-т — университет
УССР — Украинская ССР
Уффици — галерея Уффици, Флоренция
уч.— учился
фин.— финляндский, финский
ф-ка — фабрика
флорент.— флорентинский
франц.— французский
ФРГ — Федеративная Республика Германии
ф-т — факультет
х-во — хозяйство
хорв.— хорватский
худож.— художник
ХФ СССР — Художественный фонд СССР
ц.— церковь
цв.— цветной
цейл.— цейлонский
церк.— церковный
ЦГИАЛ — Центральный государственный исторический архив СССР, Ленинград
ЦМЛ — Центральный музей В. И. Ленина, Москва
ЦМВС — Центральный музей Вооружённых Сил СССР, Москва
ЦУТР — Центральное училище технического рисования барона Штиглица, Петербург
ч., чел.— человек
чехослов.— чехословацкий
частн.— частное
чеш.— чешский
чл.— член
ЧССР — Чехословацкая Социалистическая Республика
швед.— шведский
швейц.— швейцарский
шир.— ширина
шт.— штат
эксп.— экспонаты
Ю.— юг
Ю.-В.— юго-восток
юго-вост.— юго-восточный
юго-зап.— юго-западный
югосл.— югославский
юж.— южный
Ю.-З.— юго-запад
яз.— язык

Искусство стран и народов мира: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство. Краткая худож. энциклопедия. Главный редактор Б. В. Иогансон —М.; Советская Энциклопедия.
Т. 5. Финикия — Япония. 1981.
720 с., илл., карт., 56 л. илл.

И86

5-й, заключительный том Краткой художественной энциклопедии «Искусство стран и народов мира» содержит 32 статьи об искусстве стран и народов — об архитектуре, живописи, скульптуре, графике, декоративном искусстве — от статьи «Финикия» до статьи «Япония». В каждой статье есть исторический очерк, который в статьях о странах дополнен подробными справками о городах и архитектурных памятниках, о художниках и архитекторах, об учреждениях и организациях, об учебных заведениях и о периодических изданиях в области архитектуры, изобразительного и декоративного искусства данной страны. Том богато иллюстрирован.

И $\frac{80101-014}{007(01)-81}$ подписное. 4900000000. 7(03)

ИБ 75

Сдано в набор 21.01.80. Подписано в печать 11.12.80. Т-22072. Формат 84×108¹/₁₆. Бумага типографская № 1. Гарнитура обыкновенно новая. Печать текста высокая. В томе помещены вклейки глубокой печати. Объём издания 87,36 усл. п. л. Уч.-изд. л. 110,62. 87,78 усл. кр.-отт. Тираж 62 тыс. экз. Заказ № 2990. Цена 1 экз. книги 6 р. 90 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Советская Энциклопедия», 109817. Москва, Ж-28, Покровский бульвар, 8

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 129085, Проспект Мира, 105.